بلورات من الحكمة

مقالات ودراسات في الثقافة والأدب والنقد

الكتاب : بلورات من الحكمة

المؤلف : فيصل عبد الوهاب

الطبعة الأولى : القاهرة ٢٠١٤

رقم الإيداع : ٤٧٩٦/ ٢٠١٤

الترقيم الدولي : I.S.B.N: 978 - 977 - 493 - 184 - 0

الناشر

شمس للنشر والإعلام

٨٠٥٣ ش ٤٤ الهضبة الوسطى- المقطم- القاهرة

ت/فاكس: ٠٢٢٧٢٧٠٠٠٤(+٢) / ٠١٢٨٨٨٩٠٠٦٥(+٢)

www.shams-group.net

تصميم الغلاف : ياسمين عكاشة



بلورات من الحكمة

مقالات ودراسات في الثقافة والأدب والنقد

فيصل عبد الوهاب

محتوى الكتاب

مقدمة

نُشرت مقالات هذا الكتاب ودراساته في العديد من الصحف والمجلات العراقية والمواقع الإلكترونية المختلفة على مدى ثلاثين عامًا.. .

في الجزء الأول من الكتاب هناك المقالات والدراسات التي تهتم بالثقافة والأدب والنقد بشكل عام، ولا يقتصر الأدب مثلاً على الأدب العربي؛ بل يمتد ليشمل الآداب العالمية ومنها الأدب الإنكليزي الذي ترجمتُ بعض ما كتبته في اللغة الإنكليزية أصلاً في هذا الشأن.

وفي الجزء الثاني يتناول الكتاب المقالات والدراسات النقدية التي تخص الشعر عمومًا من الناحية النظرية، إضافة إلى نقد مجموعات شعرية أو قصائد صدرت في العراق أو البلدان العربية الأخرى.

كذلك يتناول الجزء الثالث ما كتبته في مقالات تخص القصة، مع انتقاء مجموعات قصصية أو قصص معينة ودراستها دراسة تطبيقية.

ولم يتم انتقاء هذه المجموعات القصصية أو القصص المتفرقة -مثلما المجموعات الشعرية أو القصائد- وفق مقياس معين، وإنما تم بمحض الصدفة، حيث عثرتُ عليها في المكتبات أو عن طريق الإهداءات أو في المواقع الأدبية الإلكترونية؛ والتي وجدتُ فيها مساحة معينة تتيح للناقد التحرك في إطارها واستخلاص ما يمكن الكتابة عنه بما يتفق أو لا يتفق مع الظواهر الأدبية الشائعة في الوسط الثقافي.

ومن هنا فإن محاولتي هذه مندرجة في إطار وجهة النظر، فإذا لم يتفق معها المبدع أو القارئ الكريم فليلتمسا لي العذر بأني حاولتُ واجتهدتُ؛ وتلك ميزة أظنها تصبُّ في صالحي. ومع ذلك فإني أقدم للقارئ الكريم خلاصة مجهود بذلته لفترة طويلة من الزمن وأتمنى أن أنال رضاه..

ومن الله التوفيق.

فيصل عبد الوهاب

٤-٦-٢٠١٣



مقالات ودراسات أدبية وثقافية عامة

الطيف الأدبي

تسود الوسط الأدبي تياراتٌ عديدة على الصعيدين الفني والفكري... في مجال الشعر مثلاً وعلى الصعيد الفني هناك من يتحمس لقصيدة الشعر العمودي باعتبار أنها تضم التراث الشعري منذ نشوئه وحتى فترة متأخرة من العصر الحديث.. وحُجة هذا الاتجاه تقضي بأن هذه القصيدة لم تتلاشَ؛ على الرغم من هجمات التحديث لزعزعة الدعائم التي أرستها هذه القصيدة عبر التاريخ...

وهناك من يتحمس لقصيدة التفعيلة؛ باعتبارها قد جاءت بالحداثة الشعرية على يد الرواد: السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي وأدونيس وغيرهم...

وهناك من يتحمس لقصيدة النثر باعتبارها قد جاءت بالشكل الأكثر حداثة من سابقتيها وأنها نسفت كل تقاليد الشعر القديم والحديث وأعطت الحرية للشاعر في اختيار الكلمة المناسبة والإيقاع الملائم لتجربته الشعرية.

أما على الصعيد الأيديولوجي أو الفكري، فإن الاتجاهات الفنية المذكورة آنفًا في مجال الشعر قد استمدت مرتكزاتها الأيديولوجية بطريقة تعزِّز فيها مواقعها التي اكتسبتها في مراحلها التاريخية... فقصيدة الشعر العمودي تعززها التيارات السلفية والمتزمتة، إضافة إلى إيديولوجيات أخرى لم تقتصر على هذا النمط الفني فقط... أما قصيدة التفعيلة فقد احتضنتها الأيديولوجيات الثورية التي برزت في النصف الثاني من القرن العشرين، كالتيارات القومية والأممية والليبرالية... أما قصيدة النثر فقد كانت امتدادًا شرعيًا لقصيدة التفعيلة، وبالتالي فإنها تحتوي على نفس الأيديولوجيات التي احتضنت قصيدة التفعيلة.

إن الطيف الأدبي يشكِّل امتدادًا للطيف السياسي بشكلٍ أو بآخر، على الرغم من الاختلاف بينهما بطريقة التعبير عن الصراع بين ألوان الطيف... والغريب في الأمر أن يكون هناك صراع بين ألوان الطيف، لأنها وجدت لتتآلف لا لتتقاتل.

الاستبداد الفكري

يقول الإمام الشافعي: (رأيي صوابٌ يحتمل الخطأ، ورأيك خطأٌ يحتمل الصواب).

هذه المقولة الرائعة تلخّص كتبًا في الديمقراطية والحوار وتقبل الآخر... وتراثنا العربي الإسلامي يزخر بالكثير من الأمثلة عن احترام الرأي الآخر، ومن أشهر التطبيقات العملية في هذا الشأن هي (شعرة معاوية).

إن الإيمان بفكرة معينة لا يعني إقصاء الأفكار الأخرى ونفيها تمامًا، لأن الذي يصلح لفترة زمنية معينة ربما لا يصلح لفترة أخرى. أما الثوابت فإنها خاضعة للتغيير الموضعي أو النسبي، حيث تختلف زاوية النظر تجاهها من عصرٍ إلى آخر، وما دامت النظرة تختلف؛ فهذا معناه أن لا وجود لشيء مطلق الثبات بصفاتٍ جامدة لا تخضع للتغيير... وهكذا فإن الإيمان بفكرة مطلقة معناه إلغاء سُنّة التطور، وإلغاء القدرة على التفكير ومواجهة الواقع.

وعودة إلى مقولة الإمام الشافعي، فأنها تؤسِّس لهذه النسبية، وتلغي الأفكار المطلقة والاستبداد الفكري الذي لا يمارسه غير ذوي العقول الضيقة المبرمجة على أساس أُحادية النظرة وإقصاء الآخر. إن القوالب التي تصنعها هذه العقول لاستيعاب أفكار معينة تضيق كثيرًا على المستجدات، وتعجز عن تفسير الكثير من المسائل والتعقيدات الطارئة... إن المرونة الفكرية المطلوبة لا تفقد الفكرة الأساسية ثوابتها الإستراتيجية، ولكنها تتيح لها فرصة المناورة والتفاعل مع الآخر بهدف إغناء تلك الفكرة وتعزيزها بما يخدم الواقع ويجد حلولاً لا متناهية له بفضل تلك المرونة... أما التعصب والانغلاق الفكري فلن يكون مصيره إلا الاستبداد والانعزال والتقوقع على أفكار جامدة وشعارات براقة ليس لها صلة بالواقع.

إن الاستبداد الفكري مرضٌ خطيرٌ من أمراض العقل لا يمكن مكافحته إلا بالمزيد من الديمقراطية بالمفهوم الحديث، أو المزيد من التعمق في فهم مقولات أعمدة تراثنا العربي الإسلامي الذين أثروا الإنسانية بفكرهم النيِّر.

إمكانيات حضارية

ربما ابتدأتْ الحضارة في العراق أو مصر أو فلسطين، لا فرق، ما دامت البلدان عربية. وقد أحدث اكتشاف الزراعة تغيرًا كبيرًا في حياة الإنسان، ونقله من مجتمع يعتمد على الصيد في تأمين غذائه إلى مجتمع زراعي مدني مستقر... أما اكتشاف العجلة فقد كان بداية التطور في مجال الصناعة... وأهم اكتشاف نقل الحضارة نقلاً نوعيًا إلى الأمام هو اكتشاف الكتابة، وقد كان ذلك في وادي الرافدين... والحقيقة يمكن اعتبار ابتداء الحضارة الفعلي منذ أن عرف الإنسان كيف يكتب ويدوِّن أفكاره وأعماله وتاريخه. وقد تم ذلك في زمن العراق القديم... وعندما غزا هولاكو بغداد كان حقده الحضاري السبب في تدمير ما أنتجته العقول العربية والإسلامية في ذلك الوقت؛ تدمير الكتب والثقافة. وقبله ذلك الإمبراطور الصيني الذي أحرق الكتب في عهده حتى لا يقرأ الناس تاريخهم وحضارتهم وينقطعون عن أهمِّ الأسس الحضارية في بلدانهم.

وبعد غزو المنتجات الثقافية الحديثة؛ أصبح الإنسان في حاجة ملسة لكل وسائل الاتصال لإشباع رغباته في هذا الاتجاه، ابتداءً بالكمبيوتر ومرورًا بالإنترنت، وانتهاءً بالفضائيات. وبغض النظر عن الاستخدام السلبي لهذه الوسائل الحضارية؛ فإن إيجابياتها تعزِّز الحاجة الإنسانية للتواصل في مختلف الجوانب والقطاعات؛ بما فيها الجانب الثقافي... ولا توجد تجربة بدون سلبيات، وتحاول قوى الشر دائمًا استغلال الجانب السلبي لزرع اليأس وفقدان الثقة في منجزات الإنسان وإبداعاته، وثنيه عن المواصلة والتقدم وتعزيز مواقع الاطمئنان وبناء المستقبل، والأمثلة كثيرة على ذلك، ويكاد لا ينجو أي مُنجَز أو ابتكار إنساني من ألاعيب الأيدي الخبيثة في استغلاله باتجاه سلبي لا يخدم القضية الكبيرة التي أنشيء من أجلها... والكتابة أحد تلك الأمثلة التي وصلت إليها القوى الشريرة واستغلتها أمثل استغلال في الابتذال والدخول في التوافه من الأمور، والعدول عن الاهتمام بالمشاغل الكبيرة للإنسان ومشاكله العظيمة التي تملأ الكون...

فرفقًا سادتي بهذه الإمكانية الحضارية الكبيرة.

الحوار بين الشرق والغرب

ساهم الشرق بإغناء العالم حضاريًا عبر حقبة تمتد إلى آلاف السنين ابتداءً بالحضارة الفرعونية و السومرية، مرورًا بالأكدية والآشورية والبابلية وغيرها، وانتهاءً بالحضارة الإسلامية... وقد كان التفاعل الحضاري قائمًا منذ البدء؛ حيث هضمت الحضارتان الإغريقية والرومانية ما أنتجته الحضارات الشرقية وأضافتا عليها من إبداعهما، ثم جاءت الحضارة الإسلامية وهضمت الحضارتين الإغريقية والرومانية وأضافت إليهما من عندياتها، ولكن المسلمين قاموا بدورٍ عظيمٍ في هذه المرحلة؛ حيث نقلوا التراث الإغريقي والروماني إلى أوروبا التي كانت تعيش ظلامًا مطبقًا، فابتدأ عهد التنوير فيها وازدهرت علومها، بفضل العرب والمسلمين آنذاك.

وهكذا فإن الحضارة الغربية تنعم اليوم بمنجزاتٍ أسهم الشرقُ فيها إسهامًا فاعلاً، وهي إذ تفخر بمعطياتها العلمية والتكنولوجية وتصف الشرق بالتخلف؛ فقد جانبتْ الحقيقة كثيرًا بتجاهلها لطبيعة التطور التاريخي للحضارة الإنسانية.

وعلى خلاف الأديان الأخرى؛ كان للدين الإسلامي دورٌ أساسي في تقدم الحضارة الإنسانية، بينما عرقلتْ الأديانُ الأخرى هذا التقدم إلى حد بعيد؛ وخاصة في فترة العصور الوسطى المظلمة في أوروبا... ومن بين المعطيات الحضارية المهمة للدين الإسلامي انفتاحه على الحياة؛ بينما تدعو الكثير من الأديان الأخرى إلى الانسحاب منها والانشغال بالعبادة والتأمل.

ولو حسبنا عناصر الالتقاء والحوار والتفاعل بين الحضارتين الغربية والشرقية لوجدناها أكثر بكثير من عناصر الفرقة والصراع والتناحر على مر التاريخ؛ على الرغم من مظاهر الحروب والتقاتل بينهما. فلم تكن الحروب الصليبية حروبًا بين حضارتين أو ديانتين؛ بل كانت حروبًا استخدمتْ الدين كغطاء لإخفاء المطامع الحقيقية لذوي المصلحة في إثارتها.. كما أن الاستعمار الأوروبي القديم منه والحديث قد جاء تحت أغطية كثيرة منها الحضارة والدين.

وقد أدرك المنصفون من الغربيين؛ ومنهم بعض المستشرقين؛ أن الحضارة الشرقية لها الدور الأعظم في رفد الحضارة الإنسانية بالمكونات الأساسية بشقيها المادي والمعنوي، لأن الحضارة الغربية قد نضبت منذ زمن وتحولت إلى جسدٍ بلا روح. ولكن السياسة ومتطلباتها والمصالح الاقتصادية ومقتضياتها تفرض على الغرب سلوكًا يتصف بالعدوانية المستديمة وتشغيل آلة الحرب التي تديرها الكارتلات التي تسيطر على قراراتها اللوبيات الصهيونية.. وما الأزمة الأخيرة التي نشأت نتيجة لنشر الرسوم المسيئة للرسول صلى الله عليه وسلم في الدانمرك وترديدها في عموم الغرب؛ إلا بوحي من هذه اللوبيات ومخططاتها التي تخدم فيها السياسة الإسرائيلية في المنطقة العربية والعالم أجمع.

إن من مصلحة الصهيونية العالمية وإسرائيل إثارة بؤر للصراع بين الغرب والعرب وإدامة الخلافات بينهما ومنع أي إمكانية لإقامة حوار حقيقي. فالحوار لا يخدم سياسة إسرائيل التي يتحكم فيها الفكر الديني المتطرف الذي أدَّى إلى استفحال الفكر الإسلامي المتطرف أيضًا. وقد امتدت نزعة التطرف هذه لتشمل الفكر الديني المسيحي أيضًا... ونزعة التطرف في الأديان الثلاث ظاهرة تقوم على أساس تفسير النصوص الدينية تفسيرًا يخدم ذوي المصالح الذين يجنون أرباحًا طائلة من استثمار هذا التطرف وإطالة أمد الصراعات...

فإذا لم يتم استئصال الفكر المتطرف في ساحة الأديان الثلاث؛ لا يمكننا أن ننتظر حوارًا جادًا ومثمرًا بين الشرق والغرب للإسهام الفعلي في تقدم الإنسانية وتأمين حياة مزدهرة معافاة لكل شعوب الأرض.

التحصيل العلمي والإبداع

يقلل البعض من أهمية التحصيل العلمي وعلاقته بالإبداع، ويرون أن الإبداع مسألة إلهام تتعلق بالموهبة أولاً وأخيرًا، ولا يشكّل التحصيل العلمي إلا جانبًا تكميليًا أو زخرفيًا.. ويوردون أمثلة عديدة لذلك ومنهم "عباس محمود العقاد" الذي لم يتعدَ تحصيله العلمي الدراسة الابتدائية، وقد نسي هؤلاء أن العقاد قد بذل أقصى جهوده وأمضى جُل وقته في التحصيل العلمي؛ ولكن بجهوده الخاصة التي لم تستوعبها جدران المدارس أو الجامعات... أما اليوم، فإن الكثيرين ممن يقللون من أهمية التحصيل العلمي لا يبذلون أي جهد في سبيل التحصيل العلمي الذاتي ويكتفون بتقليد الآخرين والعيش على فتاتهم.

ولا يُنكر أن الكثيرين ممن لهم شهادات طويلة عريضة في التحصيل العلمي لا يبذلون أي جهد في المسألة الإبداعية؛ وإنما يكتفون بما حققوه من إنجاز وحنطوه في إطارات شهاداتهم. وهؤلاء لا يختلفون بشيء عن أولئك الذين لم يستطيعوا الحصول على الشهادات العلمية ولم يبذلوا شيئًا يُذكر باتجاه التحصيل العلمي الذاتي الذي يصقل مواهبهم ويوجِّهها الاتجاه الصحيح.

إن العقول التي أنشأتْ المدارس والمعاهد والجامعات؛ عقول عظيمة، أرستْ فيها دعائم التقدم العلمي، ووضعت المناهج المبرمجة لدراسة تاريخ البشرية وإنجازاتها العلمية.. ولا يمنع من ذلك وجود أناس يحاولون إفراغ هذه المناهج من محتواها وتحويلها إلى إطارات فارغة تحمل الاسم والدرجة العلمية فقط، لأن هناك الكثير من الذين استطاعوا التوفيق بين الإبداع أو الموهبة والتحصيل العلمي، وتوظيف هاتين المفردتين بطريقة تعود بالنفع لكليهما.

العلم والمال

يتجه بعض الناس اتجاهًا ماديًا صِرفًا، ويصبح جمعُ المال شغلهم الشاغل؛ حيث لا قيمة للأشياء إن لم تكن لها قيمة مادية، وبذلك فإنهم يصرفون أنظارهم عن كل ما له قيمة معنوية.. وهؤلاء الناس هُمْ في الحقيقة في الدرجة السفلى من سُلم إدراك الحياة وأهدافها.

بينما يوظّف الصنف الثاني من الناس بعض مواردهم المادية لاستحصال بعض المسائل المعنوية التي تزيد بالتالي من كمية مواردهم المادية كوسائل الدعاية وغيرها... وبذلك فإن الصنف الثاني لا يختلف كثيرًا عن الصنف الأول، حيث لا يجيد هؤلاء الإعلان عن أنفسهم؛ بينما يتقن أولئك هذا الفن.

وعلى النقيض من هؤلاء؛ ينصرف قلةٌ من الناس إلى صوامع العلم أو العبادة بشتى أشكالها؛ دون الانتباه إلى ما للحياة من مطالب مادية ومستلزمات معيشية، كذلك يهملون مطالب النفس البشرية ويحرمونها من أبسط مقتضياتها على طريقة المتصوفة المتشددين.. وهؤلاء أيضًا من الصنف الثالث الذين لا يفهمون الحياة حق فهمها، ولا يعرفون أهدافها التي أُنشئت من أجلها.

والصنف الرابع؛ وهو يختلف كثيرًا عن سابقه من حيث الغاية؛ وهو ذلك الذي يوظّف مسائل العلم والدين لخدمة مآربه الشخصية، وهو بذلك لا يختلف كثيرًا عن الصنفين الأول والثاني.

أما الصنف الخامس؛ وهو الصنف المتزن الذي يتفهم أمور الحياة وأسبابها وغاياتها فإنه لا يتطرف في أي اتجاه من الاتجاهات السابقة، أي لا ينهمك ماديًا ويهمل أمور العلم أو العبادة، ولا ينهمك روحيًا أو علميًا ويهمل الأمور المادية والمستلزمات الضرورية للحياة.. فكل شيء لديه بمقياس، وعلى قول الذكر الحكيم: { وَكَذَلِكَ جَعَلْنَاكُمْ أُمَةً وَسَطًا }.

وقد يقول قائل؛ وكيف يتوفر هذا النفر من الناس الذين يحسبون لكل شيءٍ حسابه وسط هذا الخضم من الاحتياجات والصراعات والتطورات المدنية الكبيرة؟!..

لاشك إن مسألة التوازن مُهمة صعبة وبالغة التعقيد، لأن الأسهل هو الميلان باتجاه واحد يمينًا أو يسارًا، حيث تكون الـ(نعم) والـ(لا) جاهزتين لحسم المسألة.. أما الحل الوسط فهو يأخذ بايجابيات الطرفين ويترك سلبياتهما... وتلك مهمة عسيرة لا تتوفر للكثير من الناس ويصعب بلوغها بالطرق العادية، ولكنها ليست مستحيلة إذا ما جاهد الفرد في طلبها والتدرب على مقاساتها.

الحياة.. سيناريو دقيق

من تقنيات السرد الكلاسيكية في القصة والرواية: سرد الراوي العليم the omniscient narration، ويتصف هذا النوع من السرد بأن الكاتب كُلّي العلم، أي أنه يعرف كل شيء عن شخصياته، وبماذا يشعرون ويفكّرون، إضافة إلى المعرفة التامة بكل تفاصيل العناصر المكوِّنة للقصة أو الرواية... ولكي يبتعد كُتاب الحداثة عن فكرة مقاربة الإلوهية (لأن الله سبحانه وتعالى وحده من يعرف كل شيء) فإنهم ابتكروا تقنيات سرد حديثة تُحجم من صلاحيات الكاتب وتجعله إنسانًا بقدراته ومحدودية نظرته.

ونظرية المؤامرة في السياسة تفترض أن أمريكا وإسرائيل قادرتان على كل شيء، وأن الذي يجري في العالم والمنطقة العربية بالذات مرسومٌ بدقة وينفّذ وفق سيناريو مصمم من قبلهما منذ أمدٍ بعيدٍ، ويجري تنفيذه على مدى مستقبلي منظور أو غير منظور... ومثل ذلك حادثة ١١ سبتمبر، واحتلال أفغانستان والعراق، وغيرهما، حسب الخطة المرسومة... إن هذه النظرية تشعرنا نحن البشر بأننا محكومون بقُوى خارقة تعرف كل شيء وتخطط لكل شيء، وما نحن إلا بيادق شطرنج تحركنا كيفما تشاء... وهذا يذكّرنا بفكرة أن الإنسان مُسيَّر لا مخيَّر؛ وفق فلسفة الجبر والاختيار، علمًا أن بعض الكُتاب يعتقد أنه حتى إذا كان الإنسان مُخيَّرًا؛ فإنه مخيَّرٌ بشكلٍ مُحدد جدًا، أي أنه مُسيَّرٌ في النهاية.

وهنا ينبغي التنبه إلى مسألة في غاية الأهمية، وهي الفرق الكبير بين الله سبحانه وتعالى وغايته في خلقه، وبين القوى العظمى وغاياتها في الدول الأصغر منها وشعوبها، وأن هذه القوى مهما بلغت من قوة وتكامل لا يمكنها إن تحسب لكل شيء حسابه، وأن مقدرات البشر في النهاية بيد الله سبحانه وتعالى لا بأيديها.

لماذا نكتب؟

سؤالٌ صعبٌ وسهلٌ في الوقت نفسه...

سؤال صعب لأنه يثير مسألة غاية في التعقيد، وهي مسألة تتعلق بالوجود وطرح التساؤلات ذات الإجابات المبهمة أو التساؤلات التي ليس لها إجابة أصلاً.. فالكتابة يمكن اعتبارها في كثير من الأحيان تعبيرًا عن شرط الوجود الإنساني، ذلك الشرط الذي يحقّق فيه الإنسان ذاته باختلافه عن بقية الكائنات الحية ومحاولته في التوصل إلى أداة يمكنه من خلالها السيطرة على مكونات وجوده على قدر ما يستطيع، وما تتيحه له إمكانياته العقلية والفكرية والجسدية أيضًا.

وهو سؤالٌ سهلٌ أيضًا لاعتبارات عديدة، منها أن الإنسان قد ابتدأتْ حضارته بالكتابة أصلاً، إذا خالفنا القاعدة المعروفة التي تقول إن الزراعة هي أصل حضارة الإنسان... والكتابة هي الأس الحضاري الأول الذي نشأت عنه كل تفرعات الحضارة، وبالتالي فإن الذي يكتب هو ذلك الذي يساهم في إنشاء الحضارة، أو في تعزيز استمراريتها وديمومتها... وهنا تنشأ المسؤولية الكبيرة للكاتب في أنه أداة خلاقة، والكثير من الكُتاب قد استمرأوا هذه المهمة، واتخذوا دور المصلحين وقادة التاريخ، وهذا المستوى من المسؤولية هو أعلى مستوى توصل إليه الكاتب على الصعيد الدنيوي... أما ما دون هذا المستوى فإنه لا يتعدى مهمة مواصلة الحياة اليومية المعتادة وتلبية الاحتياجات المعيشية بالنسبة لكُتاب احترفوا المهنة كوسيلة من وسائل الرزق؛ وربما الارتزاق؛ على حساب المبادئ العظيمة والمُثل الإنسانية العُليا.

وما بين هذا وذاك؛ هناك من اتخذها وسيلة للدفاع عن إيديولوجية أو فكر أو اتجاه، بطريقة يسودها نكران الذات والفدائية أحيانًا، في مقابل من يرى في ذلك اتجاهًا عنصريًا شوفينيًا يجرِّد الإنسان من إحدى الصفات العقلية المهمة، وهي التفهم والرؤية الشمولية والتسامي بالذات في سبيل التوصل إلى الحقيقة الكونية العليا التي لا تحجب رؤياها عن الذي يسعى بجدٍ وكدحٍ واجتهادٍ للوصول إليها.

الكُرسِّي الثقافي

خُلاصة الأُمة هُمْ أُدباؤها؛ ولا نقول مُفكروها؛ لأن الأديب يجمع الصفتين: الفِكر والحاسة الفنية، بينما يقتصر المُفكر على صفة واحدة لا تعني إلا بـ"المادة" دون الارتفاع بها فنيًا لخلق تأثير حسي عند المتلقي... وليست هذه بمشكلة، فقد يكون الأديب مُفكرًا، أو العكس، أو لا يكون هذا ولا ذاك... ولكن المشكلة تكمن في تكوين الأديب هذا أخلاقيًا ونفسيًا، فهو الشعلة المتوهجة التي تُنير الدرب للآخرين؛ وليس بمفهوم النخبة "النخبة" الذي يضع فواصل نهائية بين المبدع والمتلقي، ولكن بمفهوم آخر أكثر تطورًا.. فالمبدع يكون أو لا يكون مع الآخرين في الوقت نفسه، يكون معهم بمعنى أن يشاركهم آلامهم وطموحاتهم وينتقي من تجاربهم ما يفيده فنيًا وثقافيًا.. ولا يكون معهم بمعنى أن يرتفع بفكره وفنه عنهم؛ ولا نقول "فوقهم"؛ لأنه لا بد لصلة ما أن تربطه بهم... فهنا يمكنه التخلص بشيء من الحذاقة واستبطان الأمور من فكرة "البرج العاجي".

والارتفاع بالفِكر والفن لا تتم بالأوهام، بل بالمسؤولية الأخلاقية.. وحامل القلم أعظم مسؤولية وأخطر أثرًا من حامل السيف، فقد يقتل السيف واحدًا أو اثنين أو أكثر؛ ولكنه لا يقتل مليونًا أو ملايين.. ولسنا ندعي اكتشاف هذه الفكرة، ولكنها بديهية عرفها أسلافنا قبل أن تنتشر وسائل الأعلام ويصبح لها سطوة لا تعادلها سطوة على عقول الناس وعواطفهم... فما الذي يجعل الجامعة عندنا بمؤسساتها الثقافية الراقية تنعزل وتترفع عن الدخول في المعترك الثقافي؟... الأوهام لا شك، والضلال الذي نعيشه ولا نجد منفذًا للخلاص منه.

إن من يتربع على الكُرسي الثقافي بإمكانه أن يتحكم بمصائر الكثير من الأدباء، من خلال توجيه الدفة الثقافية الوجهة التي يريد، فيرفع مِنْ شأن هذا، ويقلل مِنْ شأن ذاك.. يُشجع هذا الاتجاه الثقافي، ويقلل من أهمية الاتجاه الثقافي الآخر؛ بطريقة مقصودة أو عشوائية؛ تبعًا لرغباته أو نوازعه الشخصية، أو جهله أحيانًا.

إن إتاحة فرصة النشر هي المشكلة بالنسبة لمعظم الأدباء؛ والشباب منهم بالأخص.. ومن يتحكم بفُرص النشر هذه هم أهل الكراسي الثقافية، لذلك يتوسلهم الأدباء بوسائل شتى؛ المشروعة منها وغير المشروعة.. فيطغى على الساحة من يمتلك الأسلحة غير الثقافية، أو من يتعكز على كل ما ليس له علاقة بالثقافة والأدب... ومع كل ذلك، وعلى الرغم مما يفعله الأشرار، فإنه بالنهاية: لا يصح إلا الصحيح.

القوى الخارقة

يُطلق مصطلح "القوى الخارقة supernatural forces" على كل ما هو خارق أو غير معتاد في حياتنا اليومية المألوفة.. ومن أهمية هذا الموضوع نشأتْ له دراسة خاصة في بعض الجامعات ضمن علم اسمه "الباراسيكولوجيParapsychology" حيث أجريت التجارب المعقدة على كثير من هؤلاء اللذين يمتلكون تلك القوى الخارقة، ومن ضمنها التنبؤ والتأثير على المعادن وتحريكها عن بعد بالنظر فقط، وغيرها من الظواهر الغريبة.

وفي الدين، أُدرج هذا الموضوع ضمن المعجزات التي قام بها الأنبياء، أو الخوارق أو الكرامات لدى المتصوفة.. ويستند المتصوفة إلى الآيات (٦٠-٨٢) من سورة الكهف في القرآن الكريم التي وردت فيها قصة العبد الصالح وسيدنا موسى عليه السلام، في دفاعهم عن آلية منهجهم، حيث يبرِّرون امتلاك العبد الصالح (للعلم اللدني) من الله سبحانه وتعالى واقتصاره عليه دون سيدنا موسى، وهي الآيات نفسها التي يستند إليها الشيخ محمد متولي شعراوي في المسلسل الخاص بسيرة حياته (إمام الدعاة) في تفسيره واعتباره مرتبة العبد الصالح أعلى من مرتبة سيدنا موسى.. ولكن هذا التفسير يثير لدينا الشك في ماهية العبد الصالح ومدى بشريته، والأرجح لدينا اعتباره من الملائكة أو من فصيلة لا تنتمي إلى صنف البشر... وهو بهذا سبحانه يريد تأكيد عجز البشر عن القيام بالأعمال الخارقة (إلا ضمن استثناءات معينة) ومحدودية علمهم.

وفي السِحر، يفسِّر البعض قُدرة بعض السَحَرة على الإيهام أو خلق الوهم لدى المقابل بما يجعله يعتقد بحصول القوة الخارقة، ويرون أن الأفاعي التي ذُكرت في القرآن الكريم في قصة سيدنا موسى وفرعون والسَحَرَة لم تكن أفاعٍ حقيقية، وإنما هي من الوهم الذي خلقه السحرة... ومهما كانت حقيقة السحر؛ فللقوى الخارقة الدور الأكبر في هذا الفن أو العلم أو الشعوذة؛ إن صح أي من المصطلحات المذكورة عنه... والدكتور فوستوس الذي ترك الجامعة وعِلمها ليعمل في السحر

في مسرحية كريستوفر مارلو (د. فوستوس) فإنه قد فعل ذلك في سبيل الوصول إلى القوى الخارقة التي لا تتيحها له دراسته وتدريسه في الجامعة... إن المعارف والعلوم التي توفرها الجامعات لها قدرات محدودة وفق مقاييس قدرات البشر وعقليتهم، بينما السحر لا تحده حدود، ويجتاز بقدراته ليصل إلى ما يقارب قدرات الإله؛ وتلك التي يبحث عنها د. فوستوس في سعيه الحثيث نحو آفاقٍ واسعة من المعرفة، ولكنه في النهاية يصطدم بعمره القصير وحياته الفانية ويرجع إلى بشريته وقدراته المحدودة المقدرة له... إنه الطموح الأزلي لبني البشر في التخلص من بشريتهم والوصول إلى مراتب عُليا بفضل القوى الخارقة التي لا تتوفر إلا للقليل القليل منهم.

القوى الخارقة في قصص الأطفال

تكثر حكايات الجن والشياطين في قصص الأطفال، مما يترك أثرًا نفسيًا سيئًا في مخيلتهم، وينتج مفعوله السيء في أحلامهم بحيث يلازمهم حتى عندما يكبرون. وبالتالي فإن بعض الأمراض النفسية لدى الكبار ناشئة من هذا المفعول... إضافة لذلك فإنها تورث لديهم صفات منبوذة اجتماعيًا، مثل الخوف والجبن.

وعكس ذلك ينطبق على قصص المغامرات ومسلسلاتها الكارتونية التي تولّد لدى الأطفال الروح العدوانية والتهور؛ وهذا ينطبق أيضًا على بعض مسلسلات الكبار وأفلامهم، فمثلاً في مسلسل (خالد بن الوليد) تكثر مشاهد القتل بطريقة بشعة، وكان يمكن الاستعاضة عنها بإشارات أو إيحاءات تدل على المعنى المقصود.

وقد يقول قائلٌ؛ إذًا ماذا أبقيتَ لكُتاب قصص الأطفال من موضوعات، إضافة إلى أنك تفقد عنصر الإثارة الذي يعتمد عليه هؤلاء الكُتاب لجذب الأطفال إلى القراءة أو المتابعة؟.

وردًّا على هذا التساؤل نقول إن الحياة مليئة بالمواقف المثيرة التي تجذب الأطفال، وعلى الكاتب أن يستثمر هذه المواقف بطريقة تربوية تحقق الهدفين؛ الإثارة والتربية الصحيحة... وقد لاحظتُ في فترة السبعينات أن أفلام الكارتون التي تنتجها الدول الاشتراكية تعتني كثيرًا بالأهداف التربوية والسلوكية للأطفال؛ عكس ما كانت تنتجه الدول الرأسمالية من أفلام المغامرات والرُعب والتي لا تخدم عملية البناء النفسي والتربوي للطفل. وهنا لا أريد أن أقحم السياسة بالموضوع، ولكنه تقرير حقيقة واقعة... فلنبحث عن بديل قادر على الاستفادة من هاتين التجربتين واستلهام تراثنا العربي الإسلامي في هذا السياق.

الأديب مؤرِّخـًا

هل بإمكان الأديب كتابة التاريخ؟ أو هل أن مهمة الأديب أن يكتب التاريخ بطريقته؟

إن أكثر ما يُذكر عن المؤرخ الإنكليزي "إدوارد جيبون" وخاصة في كتابه (تاريخ تدهور وسقوط الإمبراطورية الرومانية) هو أسلوبه الأدبي... وقد وثق الشاعر الإغريقي "هوميروس" بملحمتيه (الإلياذة) و(الأوديسة) أحداثًا تاريخية بأسلوب تضخيمي، مع إضفاء صفة بلاغية وابتكار أحداث مُبالغ فيها لتشويق وشد القارئ لتلك الأحداث.

وقد اعتمد المؤرخون كثيرًا على مادة الشعر العربي في استنتاج الكثير من الوقائع والدلائل التاريخية؛ التي لولا وجود تلك القصائد لما استطاعوا التوصل إلى تلك الحقائق... أما الشاعر وليم شكسبير فقد استطاع بكتابته المسرحيات التاريخية المعروفة المستمدة من تاريخ إنكلترا وأوروبا أن يصوغ الأحداث وفق رؤيته المسرحية لا كما جرت حقيقة؛ لتعميق وعي القارئ أو المشاهد بالأحداث التاريخية نفسها.

إن الفرق بين المؤرخ والأديب في هذا الموضوع هو أن الأول يتحرى الحقيقة التاريخية بموضوعية تامة، بينما الثاني يعيد كتابة التاريخ وفقًا لرؤيته الثاقبة مع توفير عنصر المتعة للقارئ... وربما يقول البعض أنه لا توجد حقيقة موضوعية في كتابة التاريخ وأن المؤرخ أيضًا يعيد كتابة الواقعة التاريخية وفق رؤيته الخاصة وليس كما وقعت فعلاً... لكن المؤرخ يكتب التاريخ وفق شروط الكتابة التاريخية، بينما الأديب يعيد كتابة التاريخ وفق شروط العمل الفني.

إن أعمال شكسبير التاريخية (يوليوس قيصر) و(انطونيو وكليوباترة) وسلسلته عن الملوك الإنكليز (هنري) و(ريتشارد) و(جون) أكثر خلودًا من أعمال المؤرخ "جراماتيكوس" مثلاً؛ وهي التي اعتمد عليها الشاعر الإنكليزي في كتابة بعض مسرحياته المعروفة.

وقد يعترض البعض على أن الأديب بإعادة كتابة التاريخ وابتكاره أحداثًا **لم تكن قد حصلت فعلاً**؛ إنما يزوِّر التاريخ بعمله هذا ويختلق واقعًا **زائفًا** جديدًا يترسخ في ذهن القارئ على أنه التاريخ الحقيقي... تلك مشكلة حقيقية يمكن تلافيها إذا ازداد وعي القارئ بالتاريخ من جهة؛ وبالأدب من جهة **أخرى**؛ وتحددت الملامح بينهما.

النقد الانطباعي

يعتمد النقد الانطباعي على مقياس ذاتي محض، حيث تصبح الذائقة الشخصية المقياس الوحيد في تقويم العمل الأدبي أو الفني... إن خطورة الاعتماد على مقياس الذائقة الشخصية منشؤها الاختلاف في الذائقات من شخصٍ إلى آخر، وبالتالي الاختلاف في التقويم وعشوائيته... وهنا لا ننكر دور هذا المقياس، ولكن إلى حد معين لا يتجاوز المقياس الموضوعي الذي يعتمد النظريات المعروفة في النقد ومقاييسه... إن الناقد المتمكن والذي يمتلك أدواته النقدية لا يمكنه الاستغناء عن ذائقته في دراسة النص، لأن ذلك يفقده حيويته ومرونته، ولكن على شرط عدم تغليب أو ترجيح ما أفرزته هذه الذائقة على المقاييس الموضوعية المعروفة. ويمكن اعتبار العلاقة بينهما جدلية إذا أحسن الناقد التوفيق بينهما، وبالتالي لا يمكن أن نرى نصًا رديئًا يمكن تقويمه وفق المقاييس الموضوعية على أنه عمل جيد؛ أو بالعكس، لأن العلاقة الجدلية بين هذين المقياسين تمنع مثل هذا التقويم.

ولعلنا نرى أحيانًا بعض النُقاد (الأكاديميين) الذين يعتمدون المقياس الموضوعي فقط قد انتجوا لنا نقدًا باردًا لا حياة فيه حين يتناولون نصوصًا يتم معالجتها وفق مقاييسهم المعروفة، ولكن ذلك يكون لسببين: أولهما عدم الاعتماد بشكل أو بآخر على الذائقة الشخصية أو إهمالها تمامًا، وثانيهما أن الناقد المعني لا يمتلك موهبة النقد.. والنقطة الأخيرة تشبه إلى حد بعيد من يحمل شهادة راقية في الشعر العربي مثلاً وهو ليس بشاعر ولكنه قد يكون ناظمًا للشعر؛ وذلك لا يعني أنه شاعر حقًا.. أو الذي يحمل شهادة عالية في الترجمة ولكنه لا يستطيع ترجمة نص إبداعي ترجمة مبدعة... وقد جرى استعمل اصطلاح (النقد الأكاديمي) على كل نقد يحمل سمات التعالي على نتاجات المبدعين ويؤطرها في قوالب جامدة لا روح فيها... ولكن الاعتماد على النقد الذي يأتي بوحي الذائقة لوحدها له مخاطر الانزلاق في مطب الذاتية والتقويم المنحاز. وهذا معناه الركون إلى الانطباعية وما لها من مخاطر لا تعطي العمل الأدبي حقه من التقويم.

حول العلاقة بين الناقد والمبدع

تبدو مسألة النقد الأدبي مسألة شائكة ومتشابكة لتعدد المدارس الأدبية والاتجاهات والمناشيء الفكرية التي تؤطر الإنتاج أو النص الأدبي... فمن ناحية المبدع تتراوح النصوص الأدبية بين النوع الكلاسيكي أو التقليدي والنوع الحداثوي وسيطرة النص الذي تتشابك فيه مختلف الأجناس الأدبية بحيث تفقد صفاتها الأساسية وشروطها المعروفة لتعطي نصًا لا ينتمي إلى أي منها.. وكل مبدع يعتقد أن طريقته أو أسلوبه يكتسب الشرعية بحيث لا يمكن الطعن فيه للأسباب التي يوردها دفاعًا عن منهجه.

أما من ناحية النقاد، فالمسألة أكثر تعقيدًا؛ لتعدد المدارس النقدية أولاً، وللاختلافات العديدة داخل المدرسة الواحدة ثانيًا.

وتظهر العلاقة بين الناقد والمبدع على أشكال متنوعة:

١. علاقة توافق: عندما تتطابق المدرسة الفكرية للناقد بما يماثلها للمبدع. وبقدر ما لهذه العلاقة من ايجابيات في إضاءة النص الأدبي فإن لها من السلبيات بحيث تؤدي أحيانًا إلى الجمود وأحادية النظرة.

٢. علاقة تضاد: عندما لا تتوافق المدرسة الفكرية للناقد مع تلك التي يؤمن بها المبدع. فبقدر ما تكشف من الجوانب السلبية في النص الأدبي للمبدع فإنها تغطي على الجوانب الايجابية للنص.

٣. علاقة حياد: عندما يتفهم الناقد من مدرسة فكرية معينة المناشيء الفكرية للمبدع والاتجاهات الأسلوبية لإبداعه. ولكن الناقد هنا لا يتناول أعمال المبدع من قريب أو بعيد، وهذا يؤدي إلى فراغ ساحة النقد من الكتابات النقدية الرصينة.

٤. علاقة تجاهل: عندما لا يتفق الناقد مع المبدع وتوجهاته ولكنه يحتفظ بآرائه لنفسه ويهمل نتاجات المبدع خشية ردة فعله؛ أو لأسباب أخرى. وتسود هذه العلاقة الكثير من الأوساط الأدبية لسهولتها والشعور بالسلامة والارتياح من جرائها ولعدم ترتيب أية نتيجة مباشرة عليها.. ولكن لها تأثير بعيد في الوسط

الأدبي، حيث تؤدي إلى استشراء النتاجات الهابطة واختفاء المقاييس النقدية القادرة على تقويم تلك النتاجات.

٥. علاقة تحامل: عندما يكون نِتاج المبدع ذا قيمة عالية، ولكن الناقد هنا لغرض في نفسه أو لانحياز مهما كان نوعه، يتحامل على نتاج المبدع لتقليل أهميته والنيل منه.. ولا يخفى ما لهذه العلاقة من أثر سلبي في الفعاليات الثقافية عمومًا والساحة الأدبية خاصة.

٦. علاقة مجاملة: وهي عكس العلاقة السابقة حيث يرتفع بالنتاجات الهابطة إلى مستوى لا تستحقه، وتترك نفس الأثر السلبي للعلاقة السابقة.

من هنا يتضح أن العلاقة بين طرفي المعادلة الناقد / المبدع تنعكس على مجمل النشاطات الثقافية لما تتميز به من دقة وحساسية... وكلما كان الطرفان على جانب من الوعي ونكران الذات من أجل خدمة الإبداع والساحة الأدبية؛ ارتفع مستوى الأداء الثقافي والفكري.

الـمُبدعون والنقد

ينقسم المبدعون إلى عدة فئات أو أنواع؛ بحسب مواهبهم وإمكاناتهم العلمية... ويمكننا إيجاز ذلك بثلاثة أنواع :

١. **النوع الأول :** الذين يمتلكون الموهبة ولا يمتلكون المعرفة الأدبية والعلمية بشكل واسع، وهؤلاء ينقسمون إلى قسمين:

أ. **القسم الأول:** وهؤلاء لا يعرفون أنهم لا يعرفون، وعلى الرغم من أنهم ينتجون أدبًا حقيقيًا أحيانًا، إلا أنهم لا يتقبلون النقد لأنهم يعتقدون أنهم فوق مستواه، وأن معرفتهم أفضل من معرفة الآخرين.

ب. **القسم الثاني:** وهؤلاء يعرفون أنهم لا يعرفون، ولذلك فهم يحاولون قدر استطاعتهم توسيع معرفتهم وعلمهم، ولكنهم في الغالب لا يتمكنون من ذلك؛ إما بسبب عدم امتلاكهم الوسائل الضرورية للوصول إلى المعرفة، أو التكاسل، أو غيرها من الأسباب الذاتية والموضوعية... وهؤلاء يتقبلون كل أنواع النقد بكل رحابة صدر، ولكنهم لا يستطيعون التمييز بين النقد البنَّاء والنقد الهدَّام، ويعتقدون أن العلة تكمن فيهم لا بالنقد. وقد يؤدي ذلك ببعضهم إلى الانسحاب تمامًا من الوسط الإبداعي؛ وتلك نتيجة خطيرة من نتائج النقد اللامسؤول.

٢. **النوع الثاني : المبدعون المتصنعون:** وهؤلاء يمتلكون المعرفة الواسعة ولا يمتلكون الموهبة، وصفة "المبدعين" تُطلق عليهم مجازًا، لأنهم لا يمتلكون من الإبداع الحقيقي شيئًا يُذكر، وكل ما ينتجونه يغلب عليه التكلف والصنعة أو الحرفة التي تخضع للمقاسات المعروفة، وأكثرهم مقلّدون لما سبقهم أو مجايليهم... وغالبية أفراد هذا النوع يتقبلون النقد لأنهم يعرفون نقاط ضعفهم الحقيقية؛ ولكنهم لا يستطيعون تداركها لعدم امتلاكهم الموهبة... أما الجزء الآخر منهم فيقاتلون النُقاد قتالاً شرسًا لتمكنهم من الوسائل الضرورية في الدفاع عن أنفسهم.

٣. **النوع الثالث : المبدعون العلماء:** وهؤلاء يمتلكون الموهبة والمعرفة معًا. وتتميز كتاباتهم بالقوة والرصانة لمعرفتهم الواسعة بخفايا الكتابة وأصول المهنة...

وهؤلاء يتقبلون النقد بشكل جيد، إلا أنهم قادرون على تبرير أخطائهم الإبداعية بسهولة من خلال تعمقهم الوافي في المعارف المختلفة، وبذلك فإنهم يقارعون الحُجة بالحُجة... ولهم قدرة فائقة على التكيف مع الوسط الأدبي والذوق العام. وبإمكان هؤلاء أحيانًا توجيه هذا الذوق وتشكيله بما يناسب آفاقهم وتطلعاتهم.

وظيفة النقد

يتطّير بعض المبدعين من أي نقد يتناول أعمالهم؛ وكأن ذلك النقد موّجهٌ إلى أشخاصهم بالذات. وإذا افترضنا أن ذلك فيه كثيرٌ من التحامل عليهم وعلى أعمالهم؛ فسرعان ما تنبلج الحقيقة { فَأَمَّا الزَّبَدُ فَيَذْهَبُ جُفَاء وَأَمَّا مَا يَنفَعُ النَّاسَ فَيَمْكُثُ فِي الأَرْضِ}. وهؤلاء الذين لا يتقبلون النقد بمختلف أنواعه: الحقيقي والزائف والمغرض، سرعان ما يشنون هجومًا مقابلاً لا يخضع لمقاييس النقد الحقيقية... وهكذا تستمر المناوشات التي لا يجني القارئ منها إلا المهاترات.

إن هؤلاء لا يفهمون أن العمل الأدبي عندما يخرج للناس يصبح مِلكهم، فيرون فيه أشياءً لا يرى المنشئون مثلها فيه.. وتراهم، أي المنشئين، يسدون للقارئ النصح فيما يصح إتباعه في قراءة أعمالهم أو لا يصح.. والأدهى من ذلك أنهم هم أنفسهم لا يلتزمون بتلك النصائح.

وهنا تبدو الوصاية على العمل الأدبي مسألة لا مجدية...فلا يحق لأحد مهما بلغ من العلم أن يضطلع بها، لأنها تخرج أساسًا عن مبدأ الديمقراطية المألوفة، ولأنها تعيق تطور العمل الإبداعي والثقافي بشكل عام.

والمسألة لا تُفْهَم في أن الناقد معي أو ضدي، وليس كما قالت مرَّة "غولدا مائير" رئيسة وزراء الكيان الصهيوني سابقًا : (إذا كنتَ معي بنسبة ٩٩% فأنت لست معي!) علمًا أنهم يتبجحون بالديمقراطية بأرقى أشكالها... إنما المسألة تدخل في إطار المفهوم الإنساني والتصور البشري عن مسيرة الإنسان وتكوينه وتركيبه.

والغرابة أن كل إنسان فينا يعتقد في نفسه الكمال، وأن آراءه لا يرقى إليها الشك أو تشوبها شائبة بأي شكلٍ كان، وتلك تبدو مسألة طبيعية في فترة فجر الحضارة، ولكن لا يمكن اعتبارها كذلك في زمن تعدد الحضارات والثقافات... والمشكلة الأصعب أنها تتركز ليس في أوساط الجهلة والمتخلفين؛ ولكن في أكثر الأوساط تقدمًا ورُقِيًا؛ وهي الأوساط الأدبية والثقافية.

ويعتقد البعض الآخر من المبدعين أن نسبة الإبداع تتناسب طرديًا مع كثرة أعمالهم الإبداعية، فالذي أنتج سبع مجموعات شعرية مثلاً؛ أكثر إبداعًا من الذي أنتج مجموعة واحدة، ويتغافلون أن بعض شعرائنا القدامى أنتجوا قصيدة واحدة فقط لا زالت تتناقلها الأجيال، بينما غطّى النسيان الكمَّ الهائل الذي أنتجه الآخرون من مجاييلهم... فإذا تناول النقد النزيه ذلك الكم الهائل فانه لا يخرج بشيء ينفع الناس والأدب والثقافة. ولا يُنكر دور التجربة والخبرة؛ شرط أن تتعانقا مع النوعية، وأن لا تكونان على حسابها.

هذا بعضٌ مما تزخر به ساحتنا الثقافية والإبداعية من مشاكل، ولكن المشكلة الأهم هي في فهم وظيفة النقد على شكلها الصحيح، وبالتالي تَقَبُّل النقد بسعة صدر تليق بالإنسان مثلما كرمه البارئ عز وجل؛ بعقلٍ هو الأرقى بين الكائنات.

العلاقة بين النص وكاتبه

جاءت نظرية (موت المؤلف) لتعلن انحسار العلاقة بين النص وكاتبه إلى أضيق حد، بحيث أصبحت سلطة المؤلف لا تتعدى الانتساب إلى النص، وليس بإمكان المؤلف الدفاع عن آرائه أو مقاصده لأنها غير مهمة في نظر القراء والنُّقاد... ولكن هناك أسئلة جديدة تستثيرها هذه العلاقة وتؤطرها.. مثلاً: هل يعكس النص تصورات صاحبه؟ أم أنه يمثّل شخصًا آخر لا علاقة له بالمؤلف؟...

هناك نظرية أسبق في أن (الأسلوب هو الرجل) وهي تتعارض تمامًا مع معطيات نظرية (موت المؤلف). في النظرية الثانية يموت المؤلف، وفي الأولى يحضر بقوة ولا انفصام بينه وبين نصه.

ومن تجاربنا في هذا المجال، نجد أن المؤلف يتحدث عن نفسه غالبًا حتى عندما يتحدث عن الآخرين، وليس بإمكانه التخلص من موروثاته الاجتماعية والثقافية والسياسية، بل إنه غالبًا ما يسقطها على نصه دون أن يدري. والنُّقاد السيكولوجيون منهمكون في هذا الاتجاه إلى حد التمحل، بحيث لا يتركون شاردة أو واردة إلا ويفسرونها في هذا الاتجاه... ولنأخذ مثالين حيّين من محيطنا الاجتماعي، الأول: شاعر اعتاد على الهجاء في شعره وهو يتفنن في شتائمه ويصوغها بمجازات مثيرة تصل حد الكوميديا السوداء.. ولو قارنا هذا الشاعر بشاعرٍ آخر من الطراز نفسه؛ أي شاعر هجاء؛ نجد أن الشاعر الثاني يصل بهجائه إلى درجة راقية وفنٍّ رفيع في استعراض عيوب مجتمعه ومهاجمتها بطريقة فنية رائعة، ويمكن أن نطلق على فنه بأنه (هجاء رفيع).. بينما في حالة الشاعر الأول يكون (هجاءً هابطًا) تمامًا مثل الكوميديا الهابطة أو ما تسمى بـ(الفارس) على النقيض من الكوميديا الراقية الممثلة في كوميديات شكسبير على سبيل المثال... هنا نستطيع الجزم أن الشاعر الأول يعبِّر عن بيئة هابطة هي التي عاشها، والمفردات التي استقاها منها لا يمكن أن تترعرع في غير بيئته.. بينما الشاعر الثاني يعبِّر عن بيئة راقية ووسط اجتماعي رفيع المستوى (ورفعة المستوى لا علاقة له بالتقسيمات الطبقية المعروفة).

ونستنتج هنا أنه يمكن التعبير عن أي موضوع بأسلوبين: الأسلوب الأول؛ فج ومباشر ومبتذل، والأسلوب الثاني؛ لماح وغير مباشر وراقٍ... تبعًا لشخصية المؤلف... ويعود بنا هذا الاستنتاج إلى نظرية (الأسلوب هو الرجل).

المثل الثاني: أستاذ جامعي يحيل كل موضوع إلى التابوهات المعروفة؛ وخاصة الجنس.. والمهنة هنا تدل على رقي هذا الشخص ورفعة مكانته الاجتماعية، ولكن بيئته التي عاشها ووسطه الاجتماعي لا يتعامل إلا بهذه المفردات وبشكل هابط ومتدن.. فلم يستطع هذا الأستاذ - رغم اكتسابه للمعارف الهائلة- أن يتخلص من الإرث الاجتماعي وبيئته التي قولبت نفسيته وحنَّطت أفكاره... وهنا أيضًا ينتصر السيكولوجيون ويجبروننا على الإحالة إلى نظرية (الأسلوب هو الرجل)... وهذه النظرية تعزِّز من النقد الذي يعتمد على سيرة الكاتب، ويفسِّر نصه على أنه إسقاطات لسيرته الحياتية... ومع تقديرنا لهذه النظرية إلا أن التجربة أثبتت أن المسألة ليست على هذه الدرجة من التبسيط.. فالكاتب ينهل من تجارب الآخرين ويوظفهم كأقنعة له، ولكن هذا التوظيف يرتبط بشبكة معقدة من العلاقات بين المؤلف وتلك التجارب وطريقة تفاعله معها؛ بقدر ما يرتبط بتجاربه الشخصية وانعكاساتها...

وبهذا فإن النُقاد الذين يعتمدون السيرة الذاتية كأساس في نقدهم لنصوص المؤلف؛ غالبًا ما يخطئون ويجانبون الحقيقة، لأنهم بكل بساطة لا يمكنهم التمييز بين تجارب المؤلف وتجارب الآخرين، ولا يمكنهم تحديد طريقة تفاعله معها... ونقول غالبًا لأن بعض هؤلاء النُقاد ينجحون فعلاً في تفسيراتهم العميقة في تفكيك شبكة العلاقات المُعقدة هذه.

في التفسير السيكولوجي للنص

تتعدد مقتربات الوصول إلى حقيقة النص بتعدد الاتجاهات الفكرية والأسلوبية.. فمنها المقترب الاجتماعي والسيكولوجي والتاريخي والتفكيكي والتركيبي، وما إلى ذلك من آليات قد تصل إلى جزء معين من النص، ولكنها تكون قاصرة في كثير من الأحيان في الوصول إلى حقيقة النص بأكمله.

ورغم أننا لا نزعم أن فهم النص على حقيقته عملية ممكنة التحقق بيسر وسهولة، بل إنها مهمة تقتضي التمكن من المقتربات السابقة أجمعها، إضافة إلى مقتنيات معرفية كثيرة لا تمت بصلة مباشرة إلى النص؛ لكنها تؤدي إليه في النهاية.

ومع ذلك فإن الناقد قد يجد نفسه عاجزًا أحيانًا تجاه صعوبة النص وفك مغالقه؛ لا لضعف في إمكانياته؛ ولكن لأسباب موضوعية تتعلق بالعلاقات اللغوية داخل النص، ولأسباب ذاتية منها صلة النص بكاتبه، وقصدية الإبهام، أو لأسباب تتعلق بالطبيعة البشرية للعقل الإنساني وقدرته على الاستيعاب وقصوره عن إدراك الحقائق؛ رغم الانجازات الكبيرة التي تحققت في هذا الشأن منذ بدء الحضارة.

والحقيقة النفسية ـ كما يقول "يونغ" ـ ليست أقل واقعية من الحقيقة الفيزياوية، ولكنها من الصعوبة بمكان بحيث لا يمكن الوصول إليها بالوسائل العلمية المتوفرة لدينا الآن، مثلما يمكن الوصول إلى الحقيقة الفيزياوية بالتقنيات العظيمة التي أنتجها الإنسان... ولو كان الوصول إلى الحقيقة النفسية مسألة ممكنة لاستطاع الإنسان فك الكثير من الأسرار؛ أو الجزء المتعلق منها بطبيعته البشرية على الأقل.. وقد يكون سبب ذلك يعود إلى إرادة الخالق عز وجل في إبقاء الإنسان عاجزًا عن فهم نفسه؛ إلا بالقدر الذي تشاء له.

وقد حاول بعض علماء النفس تطويع نظرياتهم في خدمة النص وإرغامها على تناول مقترباته بشيء من التمحل وتحميل النص بما ليس فيه، والإدعاء أن ما جاؤوا به هو الحقيقة ذاتها، رغم أنهم لا ينظرون إلا من زاوية ضيقة لا تكفي لرؤية النص بأكمله، حتى أنهم يعبثون به ويستحيل إلى كائن مختلف تمامًا عما عليه في الواقع.

ويميل **النُقاد** أحيانًا **إلى** تقليدهم والاغتراف من منهلهم النظري وتطبيق تلك المعرفة في تفسير النص، إلا أنهم يخفقون في ذلك مثلما يخفق الأصل **أو** أكثر سلبية، **إلا** القليلين منهم الذين لم يرجِّحوا تلك النظريات على منابعهم الفكرية **الأخرى**، ولكنهم استثمروها بالشكل الذي لا يجعلها تطغى على الروافد المعرفية العديدة التي امتلكوا ناصيتها.

بلورات من الحكمة

١. قتل الأخ

منذ أول تشكيل للبنية البشرية، ومنذ بدء الخليقة؛ كان قتل الأخ أحد السمات البارزة التي أشرت بداية لا أخلاقية تماشت مع البشرية على مر العصور، وأصبحت صفة ملازمة لها وعلامة دالة في كل حِقب التاريخ.. فقد قتل قابيل هابيل بدافع الطمع والغيرة؛ مُعلنًا بداية التنافس البشري الأحمق للاستحواذ على الثروة والاستئثار بالسلطة أيًّا كان نوعها؛ سياسية أو عاطفية أو مادية. ولم تنج أي فترة تاريخية من هذا الصراع الدموي بين الأخ وأخيه.. ومفهوم الأخ هنا لا يقتصر على علاقة النسب التي تجمع عائلة واحدة فحسب؛ بل تمتد إلى العشيرة والقرية والمدينة والقُطر والعالم بأكمله في منظور إنساني لا يميِّز بين الأعراق والأجناس والأديان والطوائف، والكل يجتمعون في أخوتهم من جانب وبنوَّتهم لآدم من جانبٍ آخر.. ولو كان الإنسان يدرك حقيقة طبيعة هذه الأخوة لما ارتكب بحق أخيه الإنسان كل الجرائم المعروفة على مدى التاريخ، ولكن نوازع الطمع والغيرة والاستئثار تجرُّه خارج طبيعته الإنسانية ليتحول إلى وحشٍ كاسرٍ لا مكان للرحمة في قلبه، وإنما عبارة عن آلة دموية تحرِّكها دوافع حيوانية.

وقد يفسِّر البعض ذلك بتدخل قوى الشر والشيطان الكامنة في النفس البشرية بطبيعتها وانتصار تلك القوى على قوى الخير فيها، فالإنسان ليس خيرًا أوشرًّا كله وإنما هو خليطٌ من هذا وذاك. وقد يتمادى هذا البعض ويفسِّر تاريخ البشرية برمته على هذا النحو كصراعٍ بين الخير والشر، ولكن هذا التفسير يقف عاجزًا أمام كثير من المواقف التي لا يمكن تفسيرها على هذه الشاكلة، وهذا التفسير يقف عاجزًا حين ندرك أننا جميعًا من طبيعة واحدة... أفلا يمكن تفادي وقوع الشر ما دمنا عارفين بهذه الطبيعة؟ ألسنا قادرين على تطويق ومعالجة أسباب ونوازع الشر بكافة أنواعها مادمنا نمتلك الطبيعة الخيرة والعقل الراجح؟ أم أن قوى الشر في كثير من الأحيان تستخدم قوى الخير لتحقيق مآربها وأهدافها الشريرة خاصة إذا

برقعتها بأغلفة الخير.. فكثيرًا ما تجد خلف الشعارات البراقة نفوسًا سوداء أعمتها قوى الشر ومرغتها في وحول الدناءة... إن الأهداف الشريرة التي يغلّفها الإنسان ببراقع الخير ليقتل من خلالها أخيه الإنسان؛ لا تعود إلى ما قاله ميكافيلي فحسب في أن الغاية تبرر الوسيلة، وإنما تمتد إلى عمق التاريخ البشري لتدينه بأشد إدانة.

٢. أدب الحرب

هناك اتجاهان بارزان في مضمون أدب الحرب: الاتجاه الأول يساند الدولة في اتجاهاتها وأهدافها ويمجِّد الأعمال البطولية للمقاتلين. ويصطبغ هذا الاتجاه بصبغة مثالية تتمحور حول قيمٍ سامية كالدفاع عن الوطن والشهادة والبطولة... والاتجاه الثاني ينظر للحرب على أنها شرٌّ مطلقٌ، ويدينها؛ سواء كانت حربًا عادلة أو لا عادلة؛ شرعية أو لا شرعية.. والفكرة هنا رغم واقعيتها، إلا أنها تدور في فلك المثالية، لأنها تصور الحرب كاعتداء على النفس البشرية أيًا كان مصدره أو سببه.

ولو أخذنا مثالاً من الأدب الإنكليزي كتطبيق لهذه الفكرة، نجد أن الشاعر "ريوبرت بروك" يمثِّل الاتجاه الأول، حيث يمجِّد الإمبراطورية البريطانية وغزواتها واستعمارها.. بينما الشاعر "ألفريد أوين" يمثِّل الاتجاه الثاني، حيث يدين الحرب في أشعاره بشكل مطلق وينحو بذلك اتجاها إنسانيًا خالصًا.

وهناك اتجاه خافت ثالث يحاول التوفيق بين الاتجاهين السابقين، بحيث نجد المعنى الإنساني في سلوك شخصياته ومقاتليه على الرغم من أن الهدف المعلن لا يمكن اعتباره إنسانيًا بمعنى من المعاني.

ونجد هذه الاتجاهات الثلاثة في الأدب العربي منذ القِدم، ولكنه اتخذ سماته البارزة في العصر الحديث، فقد كان الشاعر العربي القديم يدافع عن قبيلته ظالمًا أو مظلومًا ويمثِّل الاتجاه الأول.. أما في العصر الحديث، فقد كان معظم الأدباء العرب يمثِّلون هذا الاتجاه؛ ولكن ليس بطريقة (انصر أخاك ظالمًا أو مظلومًا) لأن قضيتهم عادلة في قتال عدوٍ غاصب.. ولكننا لا نعدم من أدباء يناصرون الاتجاه الثاني سواء كانت الحرب عادلة؛ مثل الحرب مع إسرائيل؛ أو حربًا مشكوكًا في عدالتها لدى البعض؛ مثل الحرب بين العراق وإيران أو غيرها من الحروب المشابهة. ولا نعدم أيضًا من أدباء حاولوا التوفيق بين الاتجاهين والمواءمة بينهما لإدراكهم أن هذين الاتجاهين يحملان الكثير من الجوانب الايجابية التي يمكن أن تُستثمر في كتاباتهم الإبداعية.

بلورات من الحكمة

٣. لؤلؤة اليقين

اليقين

سابقًا كان الصمت سلاحي الأمضى

ولم أدرِ أن الصمت خائنٌ إلا حين اكتستني خيبةٌ لا تؤمن بالصمت

تسلقتها كالعادة ولحت ـ كالعادة أيضًا ـ إنها تبكي

سخطتُ على البحر لأنه أبٌّ عاقٌ لم يعلّمني تمامًا متى أصمتُ أو متى أثرثر

لكن البحر كان يعدُّ لي جنةً دون أن أدري

هكذا هم الآباء يمنحون دون حساب مهما فعلنا بهم

كنتُ أتسكع في قاع البحر بعد خيبتي الأخيرة لا ألوي على شيء

أراقب الأسماك الملونة دون متعة. . .

بل كنت أضحك منها في سرّي وهي تنظر إليَّ ببلاهةٍ متعجبة من أنني لا أشبهها

أيضًا كنتُ أراقب المحارات التي تخفي لآلئها دون رغبة مني في اقتناص لؤلؤة جديدة

لم أكن أتوقع أن تقتنصني لؤلؤة.. وأن تغرقني في جنتها

حين أفقتُ من ذهولي سألتها : من أنتِ ؟

أجابتني : أنا لؤلؤةُ اليقين، وقد حان دوري في الثرثرة

لا تنتظرني كي أعود

وإياك أن تجفَّ قبل أن أصحو

(حسن الراعي)

تبدأ الرحلة لاقتناص لؤلؤة اليقين منذ الطفولة، حيث الأسئلة بحرٌ خضم وإبهامُ العالم ظلامٌ دامسٌ في عين الطفل الكبير.. وما أن تبدأ غيوم الأسئلة بالانقشاع شيئًا فشيئًا بمساعدة الأهل والأقرباء (وربما تزداد المعميات من خلال الأجوبة الخاطئة) حتى تتكاثف أسئلة أخرى أشد ظلامًا وقتامةً من الأولى في مرحلة الصبا، فتبدأ رحلة مضنية أخرى للبحث عن الأجوبة في بطون الكتب، أو في عقول ذوي العلم والمعرفة من دائرة سلك التعليم، أو دائرة ذوي العلم من الأقرباء والمعارف الذين لا يضنون بالأجوبة لأنهم يعرفونها؛ ولكن لأنهم بكل بساطة لا يعرفون، فتراهم إما أن تكون إجاباتهم في نطاق المعميات والألغاز، أو يتدرعون بصمتٍ مطبق... فالصبي عندما تتسع دائرة رؤياه؛ يثير أسئلة تفوق ما لدى العارف منها ليس في الكم فحسب وإنما في النوع أيضًا... أما الكُتب؛ فلا تشفي غليل الصبي المتحرق لمعرفة إجاباته من خلالها، لأن تلك الكتب قد وُضعت أصلاً لا للإجابة؛ وإنما لإثارة أسئلة أشدُّ إبهامًا مما في عقل الصبي.

وفي مرحلة النضج.. تكبر الأسئلة، ولكن في الوقت نفسه تتعدد مقتربات الإجابة نتيجة لكثرة الغوص في المنابع والروافد المؤدية إلى المصب... ومع ذلك فإن لؤلؤة اليقين تظل بعيدة المنال، لأن تلك الإجابات لا تشفي الغليل، ولا تصل إلى صُلب الحقيقة.. فالأيديولوجيات رغم ما فيها من فكرٍ منظمٍ وعقلٍ كبيرٍ، فإنها تظل مقيدة بالحدود المرسومة لها سلفًا، مما يؤدي بالتالي إلى ما يُسمى بالجمود العقائدي Dogmatism.. ويتفرد المتصوفة في هذا المجال، فلا يستخدمون الوسائل العقلية للوصول إلى الحقيقة، بل يوظِّفون القوى الروحية والطاقات الكامنة في النفس البشرية للوصول إلى ما يصبون إليه.. ويتهمهم العقليون بالدخول في دائرة الوهم والإيهام... وأيًا كانت الوسائل، فهل يا ترى وصل أيٌّ منهم إلى المرحلة التي يمكنهم بها اقتناص لؤلؤة اليقين؟..

لاشك أن المسألة تتعلق بالإيمان.. وليس بالضرورة أن يكون الإيمان بالحقائق الكبرى، بل يكفي أن يكون الإيمان بالطريقة أو المسار الذي يسلكه الباحث عن لؤلؤة اليقين.

(حق مشروع) أم (هاملت) عربيًا؟

جرتْ محاولات عديدة لاقتباس مسرحية (هاملت) للشاعر الإنكليزي وليم شكسبير وتحويرها عربيًا، سواء في صعيد المسرح أو السينما أو التلفزيون.. وآخر محاولة كانت في مسلسل (حق مشروع) من بطولة حسين فهمي، والتي عرضها التلفزيون في رمضان من هذا العام.

والفكرة الرئيسية التي لم يتدخل الكاتب في تحويرها هي قتل الأخ واغتصاب ملكه والزواج من امرأته.. فـ(زناتي) قتل أخاه (مصباح) وتزوج من امرأته (كاملة)... ويقابل زناتي في مسرحية هاملت (كلوديوس) عمّ هاملت الابن.. فيما تقابل كاملة الملكة (جيرترود).. ويقابل د. طاهر (أستاذ الجامعة المختص بالقانون) هاملت الرجل المثقف في المسرحية وولي العهد.. أما (حفصة) فتقابل (أوفيليا) في المسرحية.

وقد أدخل كاتب المسلسل شخصيات أخرى لا يوجد مقابلها في المسرحية، مثل (فتنة) أخت طاهر، وخطيبها (شريف)، وأبوه (محرز).. كذلك ابن زناتي (عاطف) أي ابن عم (فتنة) التي يحبها ولكنها لا تحبه لضعف شخصيته وهامشيته التي أسهم بها أبوه بدكتاتوريته وجبروته.

أما المجرمان اللذان قتلا (مصباح) في المسلسل، فهما تحوير للسفيرين اللذين يرافقان هاملت إلى منفاه، ولكنه يدبّر حيلة ويزوِّر في الرسالة بحيث تؤدي إلى مقتلهما على يد ملك إنكلترا.. بينما يتم قتل أحد هذين المجرمين ـ وهو الذي قتل (مصباح) حقيقة ـ على يد زميله بدفع من زناتي.

وهناك شخصيات في المسرحية لا وجود لها في المسلسل، مثل الوزير (بولونيوس) وابنه (ليرتس)، وقد استعاض عنهما كاتب المسلسل بـ(عزت) وأبيه (محرز) أو السفير وابنه، ولكن أدوارهم مختلفة ولا تتطابق بما في المسرحية.

وقد انتهى المسلسل بنهاية تختلف عما في المسرحية؛ على الرغم من بعض التشابه. ففي المسلسل تقتل (كاملة) زوجها المغتصب بمسدسه كي لا تثبت التهمة عليها، ولتدل رمزيًا على أن زناتي قد قتل نفسه بنفسه نتيجة أعماله الإجرامية.. بينما في المسرحية يُقتل الجميع بما فيهم هاملت الذي قتل عمه أولاً.

وتبدو نهاية المسلسل أكثر واقعية من نهاية المسرحية، كما أنها أكثر تطابقًا مع النص التاريخي الذي كتبه (ساكسو جراماتيكوس)، والذي استقى منه شكسبير مسرحيته.

لـوسي و العولـمة

في زمن الثورة الرومانسية؛ كانت (لوسي) رمزًا من رموزها والتي أبدعها الشاعر الرومانسي الإنكليزي (وليم ورد زورث William Wordsworth) لتكون صورة شعرية احتجاجية ضد طغيان الثورة الصناعية في إنكلترا وتدميرها الطبيعة التي كان يحبها الشاعر كثيرًا.. ولم يكن الشاعر بالتأكيد ضد الجوانب الإيجابية للتطور الصناعي عمومًا، ولكنه ضد الجوانب السلبية التي من أبرزها التلوث الذي تحدثه المصانع في البيئة، وغزو الماكينة العشوائي لمعالم الطبيعة الجميلة التي أبدعها الخالق لتكون ملاذًا لبني البشر من طغيان الآلة الصماء.

ولعل التسمية التي أطلقها (د.مرزوق) على المذيعة باسم (لوسي) لم تكن اعتباطًا في المسلسل التلفازي (سامحوني مكانش قصدي) لأنها توحي بزمن الثورة الرومانسية على الهمجية الصناعية في إنكلترا ومشابهتها لثورة (مرزوق) على طغيان الرأسمالية التي تمثّلها المؤسسة التي تعمل بها، وسيطرة (البورصة) والحاسوب على مصائر الأغنياء والفقراء على حدٍّ سواء.

إن الحضارة التي يتشدق بها الغرب لها أسنان ومخالب تنشب في أجسام بلدان العالم الثالث لتطول المجتمعات القائمة على العولمة نفسها.. ولو انتقلنا من زمن الثورة الصناعية في إنكلترا إلى زمن العولمة الأمريكية لوجدنا التشابه الكبير أيضًا.

والديمقراطية على نمط الغرب هي ديمقراطية تعمل لصالحهم فقط لتنقلب إلى ديكتاتورية مقيتة تشمل الدول التي لا تخضع لإرادتها.. وهنا يحصل التناقض المريع بين إدعاء الديمقراطية وحقوق الإنسان، وتنشيط العولمة وفرضها بالقوة على العالم أجمع... وبالطبع لا مكان للشعراء ولا لـ(لوسي) في نظام العولمة الجديد مثلما لم يكن لهم مكان في مملكة أفلاطون.

الأستاذ دائمًا على حق

يسود المناقشات الجامعية في أغلب الأحيان جوٌّ لا ديمقراطي ولا علمي، حيث يدافع الطالب عن أطروحته بكل ما أوتي من قوة، بينما يوغل الأستاذ المُناقِش في تسقط أخطاء الطالب، ويذهب أكثر من ذلك حيث يستعمل أسلوب السخرية من الطالب ومن أطروحته كي يغطي أحيانًا على عدم مقدرته في إكمال الحوار أو إثبات صحة انتقاداته.

وتدخل الاعتبارات الشخصية في كثيرٍ من الأحيان طرفًا مُهمًا في المناقشات سلبًا أو إيجابًا، مما يذهب بالحقيقة العلمية ويخفيها تحت أي برقع مزاجي أو اعتباري... فإذا كان موضوع الأطروحة لا يلائم مزاج الأستاذ المناقش، أو أن الطالب قد اعتمد على مصدر أو باحث لا ترتاح له نفس الأستاذ المناقش؛ فالويل للطالب من غضب ذلك الأستاذ.. فنرى ذلك الأستاذ يحاول بكل جهده أن يثبت خطأ ما يطرحه الطالب ويتجنى على جهده الذي بذله على مدار سنة أو أكثر.. والمشكلة أن أكثر الحاضرين سيميلون إلى جانب الأستاذ؛ لأنه الأكفأ والأقدر علمًا ومنصبًا.

إن الغاية من المناقشة هي إبراز جوانب الخطأ والصواب في أطروحة الطالب؛ وليس التركيز على الجوانب السلبية فقط.. وقد ينسى بعضٌ من هؤلاء الأساتذة الأفاضل أنهم كانوا طلبة في يومٍ ما يقفون في نفس موقف هذا الطالب الذي لا يُحسد عليه.. كذلك فإن الغاية من الشهادة الممنوحة أن تكون بداية لمرحلة بحث يجريها الطالب، فعلى الأستاذ أن يُرشِد الطالب إلى مكامن الخطأ بطريقة محببة، لا انتقادية ساخرة تثبط من عزمه في الاستمرار في بحوث مشابهة تكون في خدمة البلد وبنائه.

إن الذي نراه من مناقشات لا تمت للعلم بصلة، كأن يقول الأستاذ للطالب إن الأطروحة كلها غلط لأن المنهج الذي اعتمده الطالب كان مغلوطًا.. فهل أن الأستاذ المشرف الذي أقر خضوع أطروحة الطالب للمناقشة لا يعرف المنهج ؟.. ولماذا لم يرشد الأستاذ المشرف طالبه لتعديل منهجه ؟... إن ذلك يعني في أكثر الأحيان إهمالاً من الأستاذ المشرف ليوقع طالبه في مطب لا ينجده أحد منه.

والمشكلة أنه في نهاية الأمر تُمنح للطالب المذكور أعلى الدرجات... فلماذا كان ذلك الجهد الانتقادي الكبير إذن؟.

أما المجاملات الشخصية بين الأساتذة المناقشين على حساب الطالب, فتلك مشكلة تدخل في باب ترجيح النمط المزاجي على الحقائق العلمية التي يفترض أن يختلف بشأنها الأساتذة، لا أن يتحدوا لتفنيد وجهة نظر الطالب فحسب؛ بغض النظر عن كون أفكاره صحيحة أم لا.

والمشكلة الأخيرة أن الأساتذة لا يراعون صعوبة الحصول على المصادر في زمن الحصار، لأنهم يعتقدون أن المشكلة هنا تخص الطالب وحده ولا دخل لهم بها...

فرفقًا بطلبتنا يا أساتذتنا الأفاضل.

إرنست همنغواي في أطروحة ماجستير

في ٢٠٠٢/٨/١٠، في كلية التربية ـ جامعة تكريت، جرت مناقشة طالب الماجستير "عبد حمود علي الجبوري" عن رسالته الموسومة (دراسة أسلوبية للحوار والحوار الداخلي في بعض من قصص همنغواي القصيرة)، والتي تضم بين دفتيها اختصاصين مهمين في اللغة والأدب، حيث أنها تعتمد الأسلوبية في دراسة النصوص الأدبية.

يهتم الجزء الأول من الأطروحة بتقديم المسألة موضوع النقاش والهدف من الدراسة وأهميتها، بينما يتضمن الجزء الثاني معنى الأسلوب وتعريف "بوفون" (الأسلوب هو الرجل) وتمييز "فرديناند دي سوسير" بين اللغة والكلام.. كما يستعرض المدارس الأسلوبية ابتداءً من الشكلانيين الروس ومدرسة براغ، مرورًا بالمدرسة الأنكلو-أمريكية في النقد الجديدة، وانتهاءً بالمدرسة الفرنسية؛ البنيوية الجديدة. ويتحدث الباحث في هذا الجزء عن بعض الآراء في مفهوم الأسلوب، وأهم ما جاء فيه هو التأثير الاجتماعي في الأسلوب؛ كما جاء في تعريف "كلاوس" (أن الأسلوب هو الرجل وأن الأسلوب ليس هو الرجل، والرأيان صحيحان كلاهما). بينما أشار "كريستال وديفي" إلى أن الأسلوب ربما يشير بشكل منفرد إلى اللغة الأدبية المتمثلة في المقتربات الجمالية والبلاغية والنقد الأدبي، أو إلى المقتربات الوصفية المتمثلة في الدراسات العلمية في فروع علم اللغة.

واستنادًا إلى بعض الدراسات الحديثة؛ يضع الباحث الأسلوبية في مصاف الموضوعية على النقيض من الذاتية والانطباعية السائدة في الدراسات الأدبية والنقد الأدبي، ويلخص مهمة الأسلوبية في محاولة بناء النقد الأدبي على أُسس علمية.. وطبقًا لإحدى المدارس الأسلوبية؛ فإن تأويل النص يأخذ شكلاً دائريًا، وتنشأ هذه الحركة من القدرة على الاستجابة للنص الأدبي من وجهة نظر جمالية، والقدرة على ملاحظة لغة النص في النص في الوقت نفسه.. بينما تُحدد مدرسة ثانية مستويات عديدة لفهم النص، وتُحدد تصنيفات عديدة أيضًا لعناصر السياق تبعًا

لاختلاف اللغة والثقافة والزمن. وتقسم هذه المدرسة السياق إلى فئتين : فئة السياق النصي، وتتضمن سياقات صوتية ونحوية وقاموسية وإنشائية.. وفئة السياق خارج النص، وتتضمن الفترة الزمنية وأنماط الكلام والأنواع الأدبية والعلاقات بين مُنشيء النص أو الكتاب والقارئ أو المتلقي. كذلك سياق الوضع أو المحيط الاجتماعي، الفعل الفيزيائي والإيماءات، اللهجة واللغة.

وفيما يخص القصة القصيرة.. يستعرض الباحث في هذا الجزء عناصر القصة القصيرة كالموضوع والحبكة والشخصيات والزمان والمكان وزاوية النظر والنبرة والأسلوب والرمز والحوار. واعتبر الباحث أن القصة القصيرة تتميز بصغر حجمها، وتبعًا لذلك فإن لُغتها تتصف بالتكثيف، وهي المسألة التي تتأثر بأسلوب الكاتب.. والحوار في القصة القصيرة، وهو أحد المحاور المهمة في الأطروحة، يكون عادةً بين شخصين أو أكثر، وهناك الحوار التوثيقي الذي يستعمل في تقديم قضايا اجتماعية مهمة. وينبغي في الحوار أن يتناسب مع الشخصيات ومحيطها ووضعها الاجتماعي.. وهناك أنواع أخرى من الحوار مثل: الحوار الداخلي أو المنولوغ، والتفكير الحالم والرسائل واليوميات والاعتراف... ويكشف الحوار عن الخصائص المهمة للشخصيات ودوره في تطوير الحبكة في القصة القصيرة.

وعن أسلوب همنغواي في الكتابة؛ يؤيد الباحث أن أسلوبه موضوعي مباشر، وأن شخصية همنغواي الأسطورية قد ابتعدت تمامًا عن شخصيته الحقيقية، وأن أبطال همنغواي يتصفون بالشجاعة وروح المغامرة وقوة التحمل في معركتهم الخاسرة مع الحياة، ويذكر في هذا الشأن مقولة همنغواي المعروفة على لسان الرجل العجوز في روايته "الرجل العجوز والبحر": (بالإمكان تدمير الإنسان ولكن ليس بالإمكان دحره).

في الجزء الثالث من الأطروحة، يطبق الباحث نماذج الأسلوبية على ثلاث من قصص همنغواي القصيرة، مستخدمًا وظائف الأسماء والأفعال والصفات والظروف والأساليب البلاغية وتركيبات الجملة المختلفة لإثبات بساطة أسلوب همنغواي وبلاغته في الوقت نفسه، أو ما يسمى بـ(السهل الممتنع). ويخلص الباحث في نتائجه إلى أن همنغواي يستخدم أوصاف الطقس لإدخال القارئ إلى جو القصة،

ويستخدم الحوار للكشف عن شخصياته وأوضاعهم دون الحديث عنهم... كذلك يؤشر الباحث نقطة مهمة في أسلوب الكاتب هو أن أهمية ما يكتبه ليس في نصوصه بحد ذاتها؛ وإنما بما يوحي به أو ما يحذفه منها، وأنه استقى موضوعاته المعتادة من الناس الذين يعيشون في عُزلة ويشعرون بالوحدة والذين ليس بإمكانهم تأسيس علاقات سعيدة فيما بينهم.

وأشار الدكتور "نوفل سعيد"، عضو لجنة المناقشة، إلى الإسهاب في تناول الأمور النظرية في الأطروحة مما ليس له علاقة بصُلب الأطروحة، كذلك التوسع في العناوين الفرعية.. وأكد الدكتور "رياض خليل"، عضو لجنة المناقشة، هذا الرأي أيضًا.. فيما تناول رئيس لجنة المناقشة الدكتور "طارق العاني" المفاهيم والاصطلاحات الأدبية الواردة في الأطروحة؛ كالنقد الأدبي والتقويم والرمزية وأشر بعض النقاط التي أهملها الباحث مما له علاقة مباشرة بالعنوان الرئيسي للأطروحة.

الاستشراق الأميـركـي

جرت مناقشة أطروحة الماجستير في التاريخ الإسلامي المعنونة (الاستشراق الأمريكي والسيرة النبوية ، إرفنج نموذجًا) في كلية التربية/ جامعة تكريت، للباحث (سامي أحمد الزهو).

وقد تناول الباحث في مقدمته اتجاهات الاستشراق عمومًا، حيث حدَّد ثلاثة اتجاهات رئيسية: الاتجاه الأول ويمثّله بصورة خاصة "إدوارد سعيد" حيث يعتبر الاستشراق أسلوبًا غربيًا في الهيمنة والسيطرة على الشرق... والاتجاه الثاني وفق رأي "فيليب حتي" يعتبر الاستشراق جهدًا متواصلاً ونشاطًا حثيثًا لخدمة العلوم الشرقية عمومًا والإسلامية خصوصًا... والاتجاه الثالث في رأي "عبد الجبار ناجي" يعتبر الاستشراق انعكاسًا حقيقيًا للعلاقة بين الغرب والشرق إثر الاستكشافات الجغرافية والعوامل الاقتصادية التي أدَّت إلى نشوئه.

وقد ميَّز الباحث ما بين الاستشراقين الأوروبي والأمريكي، حيث اتسمت مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية بتبعية الاستشراق الأوروبي للاستشراق الأمريكي نسبة للدور الكبير الذي مارسته الولايات المتحدة في السياسة الدولية، بعد أن كان الاستشراق الأمريكي تابعًا للاستشراق الأوروبي... وقد كانت هناك دوافع عديدة لظهور الاستشراق الأمريكي؛ أولها: رفض الاستمرار في الاعتماد على الموروث والمستورد الأوروبي.. والدافع الثاني: هو الشغف الأدبي وحب الإطلاع ومحاولات التعرف على الحضارات الأخرى.. وقد كان للفترة الرومانسية أثرٌ كبيرٌ في هذا الدافع، حيث ابتدأ الكُتاب في هذه الفترة الإطلاع على تراث الشرق ومنها (الليالي العربية) والتي كانت محفزًا للكثيرين من الرحالة الغربيين لارتياد الشرق والتعرف على ثقافته ولغاته وأديانه، ومنهم الكاتب الروائي (هيرمان ملفل)، ومن الكُتاب الذين تأثروا بالشرق وكتبوا عنه الأديب الأمريكي موضوع الدراسة (واشنطن إرفنج) الذي كتب عن الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس إضافة إلى كتابه المهم (حياة محمد).. والدافع الثالث هو الدافع الديني لنشر النصرانية في البلاد

العربية.. أما الدافع الرابع فهو الدافع الاقتصادي للبحث عن الأسواق لتصريف المنتجات الاقتصادية.. أما الدافع السياسي فقد كان نتيجة للتطورات الاقتصادية والعسكرية وبروز دور الولايات المتحدة كقوة كبيرة تجاوزت القوى الأوروبية كافة.

ويمكن تقسيم الاستشراق الأمريكي إلى مرحلتين: الأولى يمكن تسميتها بالاستشراق التقليدي أي الذي اعتمد موضوعات المستشرقين الأوروبيين المعروفة، ويمتد من تاريخ الاستقلال عام ١٧٨٣م حتى نهاية الحرب العالمية الثانية... وأما المرحلة الثانية فتعرف بمرحلة الاستشراق الحديث والمعاصر.. ويتصف الاستشراق الأمريكي المعاصر بالتأكيد على الاستشراق السياسي بعد التحولات السياسية والاقتصادية التي شهدتها أمريكا بعد الحربين العالميتين، واضمحلال دور بريطانيا وفرنسا وصعود الولايات المتحدة كبديل عنهما. ولم يتخل الاستشراق المعاصر عن موضوعات الاستشراق التقليدي المعروفة بدراسة الإسلام ومذاهبه وفِرقه، ولكنه وظفها بما يخدم الاستشراق السياسي.. وقد تميز المستشرقون الرواد في أمريكا بأن كتاباتهم تتسم بالأسلوب القصصي والروائي، مما أعطاهم الشهرة والتأثير المباشر في المجتمع الأمريكي.

ويؤكد الباحث على أن تميز الاستشراق الأمريكي منشأه الاعتزاز بالهوية القومية الأمريكية، وظهور المدارس الفكرية والفلسفية التي ركّز مفكروها على مبدأ النقد والتحليل في أبحاثهم وآرائهم التي ترفض النظرة الكنسية، حيث أصبح التاريخ خاضعًا للنقد والتحليل.. إضافة إلى أن رواد الاستشراق الأمريكي كانوا من الرومانسيين مثل "إرفنج" و"إمرسون" حيث يؤمنون بأن الماضي يعبِّر عن جهود إنسانية قيمة وأنه حلقة متصلة بالحلقات الأخرى.

تمحورت دراسة الباحث على أحد رواد الاستشراق الأمريكي وهو الأديب الأمريكي واشنطن إرفنج (١٧٨٣ ـ ١٨٥٩) الذي حمل أوصاف (رجل الرسائل الأمريكي الأول) و(عميد الأدب الأمريكي) و(مبتدع القصة القصيرة)، وقد ألف إرفنج العديد من الكتب الأدبية والتاريخية قبل أن يهتم بالاستشراق وأهمها: (تاريخ مدينة نيويورك) و(الكتاب المختصر)، ولكن فرصة الاستشراق قد واتته عندما عُيِّن

في القنصلية الأمريكية في أسبانيا سنة ١٨٢٦م حيث انفتح أمامه التراث العربي الإسلامي في الأندلس، ومن شدة إعجابه بهذا التراث فانه ألف العديد من الكتب بهذا الخصوص مثل: (قصر الحمراء) و(غزو غرناطة) و(فتح الأندلس).. وقد قادته الكتابة عن تاريخ الأندلس إلى تأليف كتابه الكبير (حياة محمد)، حيث بذل الباحث جهده في التركيز على هذا الكتاب في تحليل آراء وأفكار إرفنج الاستشراقية... وقد أكد الباحث تطابق إرفنج مع بعض أفكار الكتاب والمستشرقين أمثال توماس كارليل وجان جانيه وجيبون ومارجيني وهاملتون جب، واختلافه مع بعضهم أمثال جورج سيل وهنري فيير وأوكلي وبريدو؛ في النظرة إلى طبيعة الرسالة الإسلامية وشخصية الرسول العربي محمد صلى الله عليه وسلم.. ويقرِّر الباحث أن إرفنج قد اقترب كثيرًا من الحقيقة، ولو توفرت له فرصة الاطلاع على جميع المؤلفات الأصلية للمؤرخين المسلمين لعدَّل الكثير من وجهات نظره... ولكن الباحث لم يستطع أن يحلَّ التناقض ما بين الأسلوب القصصي الخيالي الذي يتسم به المستشرق المدروس، وبين المنهج العلمي الموضوعي الذي افترضه في هذا المستشرق. ومع ذلك فقد دحض الباحث الكثير من آراء إرفنج وعزاها إلى مصادره الأوروبية.. وهنا يمكن القول إن انتقائية إرفنج في تأييد أو عدم تأييد هذه المصادر تدل على قصدية أو منهج سار عليه هذا المستشرق، وليس تأثير الرواسب أو القراءات التي أثرت عليه؛ كما يحاول الباحث أن يبرِّر ذلك.

وقد خلص الباحث إلى عدة نتائج مهمة في أطروحته، وهي: أن للعامل الديني أثرًا كبيرًا في التأثير على المهاجرين الأوائل الذين أسَّسوا أميركا، وقد انعكس ذلك على الاستشراق الأمريكي ونظرته إلى الإسلام، وأن الاضطهاد الذي مارسه الإنكليز على المستوطنات الأمريكية قد انقلب ليتجسد في المحورية الأمريكية؛ مثلما كانت المحورية الأوروبية من قبل؛ بحيث تظهر الولايات المتحدة وكأنها وريثة الشرق والغرب معًا..

وفيما يخص المستشرق الأمريكي إرفنج؛ استنتج الباحث أن إخفاق المستشرق في الوصول إلى دراسة منصفة مرده أنه كان متأثرًا بالثقافة الأوروبية، وعدم إطلاعه على اللغة العربية، ولأنه كان أديبًا روائيًا ولم يكن مؤرِّخًا أكاديميًا.

ويخلص الباحث أيضًا إلى أن مهنة الاستشراق لا غبار عليها لأنها تدرس تاريخنا وتراثنا، وهذا التراث هو مِلكٌ للإنسانية جمعاء، ولكن يفترض فينا الاستفادة من هذه الدراسات وتحليلها ونقدها، وأن لا نعتمدها كمصادر موثوقة في دراسة تاريخنا وتراثنا.

ولكن الباحث يقرُّ في نهاية الأمر وفي خاتمة استنتاجاته بما ذهب إليه إدوارد سعيد بأن الاستشراق في معظمه قد وظّف ما توصل إليه المستشرقون ليحولها إلى قوة للسيطرة وفرض الهيمنة.

وقد انتقد المناقشون الباحث في أنه لا يحق له انتقاد أحد المترجمين العرب الذي ترجم كتاب إرفنج (حياة محمد) بأن ترجمته غير دقيقة، لأن معرفة الباحث باللغة الإنكليزية غير كافية لتؤهله لذلك الانتقاد... ولكن الحقيقة كما عرضها الباحث لا تتطلب معرفة واسعة باللغة الإنكليزية، لأن التحريف الذي أورده المترجم كان واضحًا بعد تفحص النصين الإنكليزي والعربي؛ مثلما ورد في متن الأطروحة وهامشها.

كذلك انتقد المناقشون الباحث بأنه ليس له الحق في انتقاء المستشرقين المذكورين في الأطروحة بحجة أن ليس له باع في الدراسات التاريخية... ولكن هذا ينفي دور الباحث الذي يقرأ الكثير من المصادر عن موضوع دراسته، وربما يكون أكثر إطلاعًا حتى من بعض مناقشيه في هذا الشأن.

أشرف على هذه الأطروحة: الدكتور عبد الجبار ناجي، وتألفت لجنة المناقشة من د. طالب صبار، ود. محمود عباد، ود. مرتضى حسن النقيب.

المسرح الملحمي Epic Theater

في جامعة صلاح الدين - أربيل، جرت مناقشة أطروحة الماجستير للباحثة "ميعاد قطاس طاهر" الموسومة (بريخت وتأثير أفكاره وتقنياته على ثلاثة من كتاب المسرح البريطاني: روبرت بولت وجون أوزبورن وكريستوف هامبتون). وقد اختارت الباحثة ثلاثة أعمال لهم هي على التوالي: (رجل لكل الفصول) و(لوثر) و(المتوحشون).

وقد ابتدأ "د. حمدي حميد يوسف" بمناقشة الباحثة عما جاء في الفصل الأول من الأطروحة وهو الفصل الذي يستعرض الحركات الأدبية الدرامية التي ظهرت في العصر الحديث ابتدءً بالواقعية وانتهاءً بالمسرح الملحمي وجوهر فكرته في التأثير التغريبي.. وقد انتقد المناقش الباحثة لعدم دقتها في إيراد التسلسل التاريخي لتلك الحركات، وقال أيضًا إن أبسن وسترندبرغ وشو لم يكونوا كُتابًا واقعيين، فأبسن كان ينتمي إلى المدرسة الطبيعية، وسترندبرغ ينتمي إلى المدرسة التعبيرية... كذلك انتقدها لإهمالها لمسرحية مهمة لبريخت وهي (أوبرا القروش الثلاثة)... ثم سأل المناقش الباحثة عن أهمية الرموز التاريخية بالنسبة لكُتاب المسرح، فأجابت بأن الكُتاب يختارون الماضي من أجل انتقاد الحاضر.. وأيَّدها المناقش حيث أورد مقولة الفيلسوف هيربرت ماركوز في هذا الصدد في أن الابتعاد الجمالي يهدف إلى أحداث التأثير التغريبي وجلد الحاضر بالنقد... ويشير المناقش هنا إلى الفصلين الثاني والرابع من الأطروحة، حيث خصص الفصل الثاني لمناقشة مسرحية بريخت (الأم شجاعة وأولادها) التي تناولت أحداثًا وقعت خلال حرب الثلاثين سنة التي تعد فترة مهمة في تاريخ أوربا.. والفصل الرابع الذي يعالج مسرحية (لوثر) للكاتب أوزبورن وهي مسرحية تاريخية - حسب ما جاء في الخلاصة- تتناول أحداثًا مهمة في تاريخ الشخصية الألمانية المتمردة "مارتن لوثر" الذي من خلال تمرده غيَّر رسم الديانة المسيحية في أوربا.

ومن ملاحظات المناقش "د. حمدي" أن الباحثة لم تقدم للقارئ العادي فكرة واضحة عن المادية الجدلية لماركس، وأهملت تأثير هيجل في تشكيل هذه النظرية... ومنها أيضًا استخدام الباحثة لضمير المتكلم في كتابة الأطروحة وأوصى بأن الأفضل استخدام صيغة المبني للمجهول... واختتم المناقش حديثه بإيراد ملاحظة مهمة تخص جوهر الأطروحة، حيث قال بأن بريخت يناقض نفسه في المسرح الملحمي، حيث أن بكاء المشاهدين بعد انتهاء عرض إحدى مسرحياته قد أفشل نظريته بالكامل.. ويشير المناقش هنا إلى تقنية التغريب في المسرح الملحمي، حيث أن (جوهر نظرية بريخت في الدراما كما هو واضح في مسرحياته هي الفكرة الواردة بأن المسرح الماركسي الحقيقي يجب أن يتجنب المعتقد الأرسطي الذي يحث المشاهدين أو الجمهور على أن يقتنعوا بطريقة تجعلهم يفكّرون بأن ما يرونه على خشبة المسرح هي أحداث حقيقة تحدث في المكان والزمان ذاته)... كما جاء في الخلاصة: ويحرص بريخت على أن لا يقع المشاهد تحت طائلة الانخداع أو الاعتقاد بما يراه فوق خشبة المسرح، وبذلك لا يجد نفسه مع الشخصيات بما يمكن من مشاهدة الأحداث بنظرة استقلالية نقدية.

ثم تناولت "د. سوزان خضر" عضو لجنة المناقشة مفهوم المسرحية التاريخية وقالت إنه يختلف عن المسرحية الملحمية، وأن الباحثة قد جعلتهما متوازيين.. فالمسرحيات التاريخية لها أشكال مختلفة، وأن عنصر التاريخ فيها يندرج في الموضوع فقط. والتشابه الوحيد بين المفهومين هو في التسلسل الزمني (chronical). كما أنها ترى أنه لا يوجد أي تأثير لبريخت من حيث الأفكار على هؤلاء الكُتاب، وإنما هناك تأثير في التكنيك فقط.

ثم انتقد رئيس الجنة المناقشة "د. محمد معروف فتاح" الباحثة كونها تفتقد لآلية الكتابة مثل التنقيط وترتيب المصادر والبيبلوغرافيا، وغير ذلك.

مسرحية (لُغة الجبل) لـ"هارولد بنتر"

جرت مناقشة أطروحة الماجستير الموسومة (العبث والواقع في مسرحية لغة الجبل لهارولد بنتر Absurdity and Reality in Harold Pinter's Mountain Language) للباحث "بختيار صابر حمه" في كلية اللغات- جامعة السليمانية في ٢٠٠٥/١١/٢٤ وكانت لجنة المناقشة من الأساتذة: د. محمد معروف فتاح (جامعة أربيل) رئيسًا وعضوية كل من د. حمدي حميد يوسف (جامعة تكريت) و د. إسماعيل قرداغي ود.سوزان خضر (جامعة أربيل).

ومؤلف هذه المسرحية هو الكاتب البريطاني الذي حاز على جائزة نوبل في الأدب لعام ٢٠٠٥ "هارولد بنتر"... تتحدث هذه المسرحية عن منطقة جبلية يُمنع أهلها من التحدث بلغتهم الأم أو ممارسة حقوقهم الثقافية، وينطبق ذلك على منطقة شمال كردستان أو جنوب تركيا التي يقطنها الأكراد بشكلٍ خاص؛ حسب الباحث.. وقد أثبت الباحث نظريته بالأدلة المقتبسة من تصريحات الكاتب وما تم نشره في الصحف عن المسرحية، وقد ثبت أن الكاتب قد زار في فترةٍ ما من فترات حياته المنطقة الجنوبية من تركيا فعلاً.. وقد سأله أحد المناقشين عن الغاية من إهمال الكاتب لذكر اسم المنطقة واللغة الممنوعة، فأجابه بأن القصد هو تعميم هذه الفكرة لتصبح رمزًا عالميًا لكل القوميات المُضطهَدة من قِبَل قوميات أخرى.. فيما تركزت نقاشات اللجنة على إشكالية عنوان الأطروحة، حيث أن التناقض بين العبثية absurdity والواقع reality لا يمكن أن يكون على هذا الشكل، فالعبث تكنيك، أما الواقع فهو ظاهرة... كذلك جرى النقاش على مدى عبثية هذه المسرحية، حيث عدم توفر الحبكة والحوار الذي لا يحمل معنى أحيانًا.. ولكن الباحث يضيف عناصر أخرى جديدة هي افتقاد العدالة والقانون، وأن الإحساس بالظلم يحمل معنىً عبثيًا... فيما نفت د. سوزان أن تكون المسرحية من مسرح العبث، وعدت أن الحرمان من التحدث باللغة الأم لا يحتمل التغريب، وأن العزلة التي يحياها سُكان المنطقة هي عزلة جغرافية ليس إلا مما يستدعي فكرة العبثية إطلاقًا. وقد انتقدت د.سوزان الباحث في أنه قد اعتمد على المسرحيات الأخرى للكاتب للبرهان على ما جاء في

هذه المسرحية، وأن مقارنة منظر انتظار السجناء في هذه المسرحية بانتظار غودو في مسرحية صموئيل بيكيت الشهيرة (انتظار غودو) لا يمكن أن يكون مقبولاً... كذلك انتقدته لتعميم الكثير من أفكاره.

وقد انتقد المناقشون الباحث لحماسه الزائد لفكرة المسرحية وتمجيد الكاتب، حيث أفقده ذلك الحس الموضوعي في التحليل المفترض توفره في هذا المجال، ولكن أحد المناقشين؛ وهو د. حمدي حميد؛ قد أثنى كثيرًا على البحث واعتبره أصيلاً، وأن الفكرة غير مطروقة من قبل.

كذلك انتقد المناقشون الباحث كونه قد ركّز على الجوانب غير الأدبية في المسرحية كالجوانب السياسية والتاريخية والقانونية.. فيما أشار د. محمد معروف إلى أن البحث يمكن اختصاره بالفصل الرابع منه فقط، وقال إن من المفترض بالباحث أن يركّز على فكرة المسرحية وحوارها وأسلوبها، وقد كان بإمكانه أن يركز على الحوار بالذات وتحليله وفق آليات (تحليل الخطاب الأدبي).

المؤتمر الثالث للقصة في سالزبرغ

تحت عنوان (علم "القص") انعقد المؤتمر الثالث للقصة في سالزبرغ - النمسا، في الفترة ٤-٦ نوفمبر ٢٠١٢، وبمشاركة من أكاديميين من مختلف بلدان العالم... كنتُ أتوقع أن أجدَ في المؤتمر متخصصين في علم السرد كي أجدِّد معلوماتي القديمة في هذا السياق، ولكني وجدتُ شيئًا آخر.. وكنتُ أظنُ أن فن القصة هو فنٌّ أدبي خالص، ولكني تبينتُ أن الاختصاصات الأخرى تتناوشه وتدعيه لنفسها.

ومهما يكن من أمر، لم يقدِّم ممثلو الاختصاصات الأخرى ما يُقنع في هذا المجال وهم يتكلمون عن القصة بمعناها العام تمامًا... وقد انقسم المؤتمر حول هذه المشكلة الجوهرية إلى قسمين: قسمٌ يقرُّ بأن القصة فن أدبي خالص، ويمكن أن تنتفع منه الاختصاصات الأخرى وتعمق رؤيتها وفق ذلك.. وقسمٌ آخر لا يعترف بالتخصص ويقول إن القصة مفهومٌ شاملٌ لا يمتُّ بصلة إلى اختصاص معين بالذات ولا يعترف بالمميزات الفنية التي يطرحها التخصص الأدبي في هذا المجال.. وقد أقر هذا الفريق في نهاية المؤتمر باستفادتهم من التخصص الأدبي، وأنهم كانوا يجهلون هذه الحقائق التي طرحناها في مواجهتهم وأهمها أنواع السرد ونظرياته وعناصره.

ويبدو أن إدارة المؤتمر بتوجهها العام في تشجيع البحث في تداخل الاختصاصات لا تحبذ تحديد فنِّ القصة باختصاص معين بالذات كي لا تفقد شمولية المشاركة من الاختصاصات الأخرى؛ وفق مسار شبكة Inter-disciplinary.net ، وهذه الشبكة تهتم بكل القضايا بما فيها الأنواع الأدبية.

ومن البحوث المهمة والجديدة على الساحة الثقافية والتي أثارت نقاشًا مثمرًا في المؤتمر هو بحث السيدة "ألدا كوريا" من البرتغال فيما يخص بيولوجيا الدماغ ونموه واتصاله بفن القصة، حيث أكدت الباحثة من خلال اعتمادها على مصادر علمية عديدة أن فنَّ القصة ضروري ومفيد للدماغ وتطوره. كما أنها أشارت إلى وجود جينات معينة للقصة في الطبعة البيولوجية للإنسان.

شكسبير بين النص وخشبة المسرح

يؤشّر موضوع الندوة التي عُقدت في يوم ٨ كانون الأول ٢٠١٢ في جامعة بانكر البريطانية تحت عنوان (شكسبير على الصفحات والمسرح) كيفية تناول كتاباته المسرحية وتجسيدها على خشبة المسرح... وكان من أبرز ضيوف الندوة البروفيسور "أندرو غر" أحد أهم مؤرخي شكسبير ومستشار مسرح كلوب الشكسبيري والأستاذ في جامعة ريدنج، وكذلك الممثل المسرحي البريطاني "أندرو جارفس" الذي مثل العديد من مسرحيات شكسبير ودور غاندالف في (سيد الخواتم) على المسرح.

تحدث البروفيسور أندرو في محاضرته التي كانت بعنوان (رفرفات جديدة حول مسرحية العاصفة لشكسبير) عن رمزين من رموز المسرحية، وهما الكِتاب السحري وقنينة الكحول، حيث وضعهما في تقابل وتعارض مع بعضهما.. الكِتاب السحري الذي يعطي الحكمة التي أوعزها للكِتاب المقدس، وقنينة الكحول التي تقدم الشراب والمتعة.. ويُفهم من هذه المقابلة الإشارة إلى ثنائية الروح والمادة وأثر الروحي والجسدي والعلاقة بينهما.

وقد طرح أحد الباحثين سؤالاً للأستاذ أندرو عن العلاقة بين مسرحية شكسبير (الليلة الثانية عشرة) ومسرحيته (العاصفة) حيث أن الأولى تقدم رؤية شكسبيرية مضادة للبيوريتانية من خلال تقديم مشاهد السُكر والعربدة، في مقابل تقديم صورة ساخرة لشخصية ملفوليو البيوريتانية.. وفي مسرحية (العاصفة) يكون التقابل أيضًا بين السُكر والحكمة، أو الصراع بين المتعتين الجسدية والروحية برموزهما قنينة الشراب والكتاب السحري... وقد فسر الأستاذ أندرو الكتاب السحري بالكتاب المقدس، وقد أشار الباحث في سؤاله إلى مدى إمكانية فهم هذين الرمزين على أنهما متماثلان في إزاحة الإنسان عن الواقع، فأجاب البرفيسور أندرو أن شكسبير ينحو منحى الرومانسية؛ وقد انتقده بن جونسون على ذلك. وعلى مائدة العشاء أثير الموضوع مرة أخرى وقيل له لا يمكننا تفسير الكِتاب السحري على أنه الكِتاب

المقدس لأن رجال الكنيسة يعدون السحر هرطقة ولكن المتصوفة من المسيحيين يضفون شرعية عليه كونه يتصل بالقوى الروحية للإنسان.

أما الممثل البريطاني أندرو جارفيس فقد قدم استعراضًا لتجربته مع النص الشكسبيري وكيفية تقديمه على المسرح، وأشار إلى مسألة مهمة وهي توظيف الأوزان الشعرية وخاصة (الأيامبك) و (التروكي) في الإلقاء والتمثيل المسرحي.. وقد أشاد بقول أحد الأساتذة في إحدى جلسات الندوة عن تراجع تقنية الأداء أو فن إلقاء الشعر الإنكليزي، وعمم ذلك على الفترة التاريخية منذ زمن شكسبير وحتى الآن.. وقد أكد على أن الممثل يضفي روحه على النص حتى أن إلقاءه للشعر يطبع بصمته الإيامبية الخاصة بما يميِّزه عن الآخرين من الممثلين الذين يؤدون النص ذاته.

"دانيال ديفو" ورواية التشرد "البيكارسك"

دراسة نقدية عن روايتي "روبنسون كروزو" و "مول فلاندرز"

كتب "دانيال ديفو" روايتين من روايات التشرد "البيكارسك" وهما "روبنسون كروزو" و"مول فلاندرز"... وتحاول هذه الدراسة أن تقدّم لمحة عن طبيعة رواية التشرد، وتظهر الفرق بين هاتين الروايتين وعلاقتهما بالنظام الإنكليزي سياسيًا واجتماعيًا واقتصاديًا.

يعتبر دانيال ديفو رمزًا كبيرًا بين كُتاب الرواية ومؤسسًا لعدد من المجلات الأدبية. اتخذ ديفو الأدب والصحافة مهنة له، وحصل على مركزه الذي يشغله في كل تاريخ حقيقي للرواية كرائد؛ إذا لم يكن كمؤسس فعلي للرواية الإنكليزية[١].. كان ابنًا لمعارض سياسي، لذلك درس في كلية معارضة للسلطة في ستوك نيوينغتن[٢].. عمل في السياسة كعميل حكومي لكلا الحزبين "الويغ" و "التوري" مع بعض الارتياب في كونه كان يعمل لكليهما في الوقت نفسه.. كان ديفو مفكّرًا ومخترعًا ومفلسًا ورحالة وصحفيًا[٣].

كتب ديفو الكثير من الكراسات والرسائل والكتيبات في موضوعات مختلفة، ولكن بعض النُقاد يرى أنه قد منح الرواية أصالتها[٤]. إن كتابه الأول "الريفيو" ١٧٠٤م - ١٧١٣م قد أعتبر كنقطة تحول في تاريخ الصحافة والمجلات الأدبية[٥]. وقد كان نتاجه "شبح المسزفيل" عملاً خياليًا اعتمد على نتائج أبحاثه[٦]... وعندما بلغ ديفو الستين من عمره نشر رائعته "روبنسون كروزو" سنة ١٧١٩م. ثم تشجع لنشر العديد من الروايات والكتابات الأخرى مثل "الكابتن سنغلتن" ١٧٢٠م؛ "مول فلاندرز" ١٧٢٢م؛ "الكولونيل جاك" ١٧٢٢م؛ "صحيفة سنة الطاغوت" ١٧٢٢م؛ و "روكسانا" ١٧٢٤م[٧]. وقد ضمن أفكاره حول الرواية بشكلٍ واضح في "صحيفة سنة الطاعون"[٨].

إن جذر كلمة "بيكاريسك" هو الكلمة الإسبانية "بيكارو".. إن هذا النوع من الكتابة هو عبارة عن قصة حياة متشرد ذي طبيعة طيبة؛ عن مغامر ذكي ومسلٍ من طبقة اجتماعية واطئة, والذي يشق طريقه بالاحتيال والغش أكثر من الاحتراف النزيه[٩]. فهو يبدأ حياته بالمِهن المتدنية كخادم, فيستدر العطف، وينزلق بسهولة من مهنة إلى أخرى، ويرتكب بعض الجرائم أحيانًا[١٠].

تكون الحبكة سائبة في رواية التشرد, حيث يسرد المتشرد نفسه أحداث مغامراته على الطريق[١١]. إن الرواية الاسبانية "لازاريو دي تورمس" (١٥٥٤م) هي الرواية الأولى من هذا النوع، والتي تعد الأكثر شعبية والتي أضفت على هذا النوع اسمه[١٢]. أما الرواية الإنكليزية الأولى من هذا النوع فهي رواية "المسافر التعيس الحظ؛ أو قصة حياة جاك ولتون" (١٥٩٤م) لمؤلفها توماس ناش[١٣]. أما الرواية الأخيرة من هذا النوع فهي رواية توماس مان "اعتراف فيلكس كرول"[١٤].

إن العنوان الكامل لرواية "روبنسون كروزو" هو "حياة البحار روبنسون كروزو ومغامراته الغريبة في يورك"، والشخصية الحقيقية لبطل هذه الرواية هو ألكسندر سيلكيرك[١٥]، وقد كان في رحلة بحرية مع زملائه البحارة إلى البرازيل، ولكنه عندما نشب نزاع بينه وبين زميله ستراد‌لنغ، الذي أصبح قبطانًا بعد موت القبطان الحقيقي، وتزايد هذا النزاع, فقد قرر أن ينزل زميله على ساحل جزيرة خوان فيرناندز مع ممتلكاته الشخصية وأشيائه الضرورية, وعاش هناك وحيدًا لمدة أربع سنوات ونصف[١٦] (١٧٠٤م – ١٧٠٧م) ثم التقطته سفينة ما وأعادته إلى إنكلترا.

وقد ذكر "جاي إن. بوكوك" سببين عن أهمية هذه الرواية والتي عدَّها معجزة أدبية:

١. قوة الحقائق فيها والكمية الهائلة من التفاصيل التافهة والتي جعلت الحياة فيها أكثر حيوية.
٢. تأثيره على الأجيال بحيث أن الكتاب هو الأول والأخير وهو التبرير السامي للفردية[١٧].

وهذه الفردية جعلت "إيان وات" في كتابه "ظهور الرواية" يكتب فصلاً بعنوان (روبنسون كروزو، الفردية والرواية) لتفسير النظام السياسي للمجتمع الإنكليزي وانعكاساته على الرواية[١٨]. وقد أورد نظريات روسو ولوك عن العقد الاجتماعي

ليقرِّر أن الدافع الاقتصادي والتوقير الغريزي لمسك الدفاتر وقانون العقد الاجتماعي هي القضايا الوحيدة على الإطلاق التي يكون فيها روبنسون كروزو رمزًا للعمليات التي ترافقت مع ظهور الفردية الاقتصادية [١٩].. وهذه الفردية الاقتصادية تمنع كروزو من الاهتمام بروابطه العائلية سواء كان ابنًا أو زوجًا [٢٠].
ولم يكن كروزو مجرد أفّاق في رواية تشرد، ولكنه يشعر أنه ليس مرتبطًا ببلاده بروابط عاطفية، ولا بأي منها تجاه عائلته، ولكنه كان مقتنعًا بالناس مهما كانت جنسياتهم والمؤهلين لعقد صفقات معهم[٢١].

لذلك فإن بإمكان الفرد أن يقول إن كروزو يمثّل رمزًا للاستعمارية البريطانية بعد فترة الاكتشافات الجغرافية؛ وخاصة تلك المتعلقة بدول العالم الثالث[٢٢].. وتبرز مصداقية هذه الفكرة من الجزيرة البدائية التي تحتاج إلى أن تُكتَشف وتتطور لتصل إلى الحضارة الإنكليزية بواسطة الرجل الإنكليزي، وأن أكلة لحوم البشر البدائيين يمثّلون هؤلاء السكان المتوحشين من العالم الثالث؛ وفق وجهة النظر الأوروبية.. وقد تأكدت هذه الفكرة بالعلاقة المتمثلة بين كروزو "السيد" وفرايدي أو (جمعة) "الخادم" أو "العبد" والذي أعطاه سيده الاسم وعلّمه ما يريد سيده أن يتعلم[٢٣].. إن هذا الترميز السياسي ربما يناقض الدروس الأخلاقية لديفو والذي قدّم بها بعض أعماله مثل "مدرس العائلة"، ولكن مثلما يقول وات: كانت رواياته لا تعكس النظرية ولكن التطبيق[٢٤].

يتفق العديد من النُقاد على أن "مول فلاندرز" تختلف عن رواية التشرد المثالية. قال "جي. أي. ايتكن" في تقديمه للرواية وتحليله للمقدمة التي كتبها المؤلف نفسه، إن هناك تماثل سطحي لروايات التشرد القديمة من مدرسة هيد "المتشرد الإنكليزي" [٢٥]. كذلك فإن وات، الذي يختلف في تعامله مع هذا النوع من الرواية وأسباب هذه الظاهرة، قال إن المتشرد لا يشعر بالندم على أعماله الخاطئة؛ كما فعلت "مول فلاندرز"؛ وأن الاختلاف بين رواية "مول فلاندرز" ورواية "التشرد" هو أيضًا نتيجة لتغير اجتماعي معين يرتبط مباشرة بظهور النزعة الفردية[٢٦]. وقد قال وات إن ديفو قد صوَّر شخصياته في رواية التشرد كضحايا للظروف الاجتماعية [٢٧]، ولكن هذا ليس صحيحًا، على الأقل بالنسبة لمقدمة ديفو لروايته

عندما قال إن البطلة تتظاهر بالندم والضعة [٢٨]. ولم يتوصل ديفو في مقدمته إلى الأسباب التي تجعل بطلته ترتكب الجرائم، فقد أدان تلك الأعمال الإجرامية فقط طبقًا لمعتقداته الاجتماعية، وأوضح أن النظام الاجتماعي بأكمله مسؤول عن تلك الجرائم [٢٩].. ذلك النظام الاجتماعي الذي يميل للتغيير نحو الرأسمالية، يدفع الأفراد لارتكاب الجرائم لكي يحفظوا أنفسهم من غائلة الجوع؛ كما يقول إيتكن [٣٠].

من هذا نستنتج أن دانيال ديفو لم يكن مهتمًا برواية التشرد النمطية؛ وخاصة في روايته "مول فلاندرز"، حيث شهدتْ بطلتها التغيير في المجتمع الإنكليزي نحو الفردية الاقتصادية، ولم يتعامل ديفو مع هذا العنصر من عناصر التغيير؛ ولكن روايته تعكس هذه الحقيقة. لقد كانت شخصياته ضحايا للنظام الاجتماعي الإنكليزي ولكنه في نظريته اعتبرهم كآكلي لحوم البشر.

إن رواية "روبنسون كروزو" تعكس النزعة الاستعمارية الإنكليزية المتنامية خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر، ولذلك فإنها ليست مجرد رواية تشرد، بل أنها تختلف عن ذلك في هذا المنظور.. ويمكن اعتبارها كترميز سياسي للنزعة الاستعمارية الأوروبية.

• • • •

- **المصادر**

١. تيلو تسون جي. و آخرون: الأدب الإنكليزي في القرن الثامن عشر، الولايات المتحدة، ١٩٦٩ ص٢٣٣.
٢. ايفور ايفانز : التاريخ الموجز للأدب الإنكليزي، ميدل سيكس ١٩٧٦ ص ٢١٨.
٣. المصدر نفسه، ص٢١٨.
٤. جاي. إن. بوكوك روبنسون كروزو لدانيال ديفو، لندن ١٩٦٦ صx.
٥. إيفانز، ص ٢١٩.
٦. المصدر نفسه، ص ٢١٩.
٧. المصدر نفسه، ص ٢١٩.

٨. المصدر نفسه، ص ٢١٩.
٩. كالفن إس. براون : رفيق القارئ في الأدب العالمي، نيويورك ١٩٧٣ص٤٠٠.
١٠. المصدر نفسه، ص ٤٠٠.
١١. المصدر نفسه، ص ٤٠٠.
١٢. المصدر نفسه، ص ٤٠٠.
١٣. المصدر نفسه، ص ٤٠٠.
١٤. المصدر نفسه، ص ٤٠٠.
١٥. بوكوك، صvii .
١٦. المصدر نفسه، صvii.
١٧. المصدر نفسه، صx-xi ص.
١٨. ايان وات : ظهور الرواية، لندن١٩٥٧ ص٧٠.
١٩. المصدر نفسه، ص٧٠.
٢٠. المصدر نفسه، ص٧٣.
٢١. المصدر نفسه، ص٧٣.
٢٢. أنظر وات ص ٤٧، وقد اعتمد على كتاب أي. دبليو. سيكورد دراسات في الطريقة السردية لديفو (أوربانا ١٩٢٤) في فكرته عن أن هناك عددًا لا محدودًا من المجلدات التي تسرد كيفية استغلال المسافرين بحرًا، والتي كثرت في القرن السادس عشر للمساعدة في تطور الرأسمالية بتوفير الذهب والعبيد والمنتجات الاستوائية التي يعتمد عليها التوسع التجاري؛ والذي واصل مسيرته، حيث كانت عملية التقدم المستقبلي للرأسمالية تعتمد على ذلك.
٢٣. أنظر وات، ص ٧٦.
٢٤. وات، ص ٧٣.
٢٥. جي. أي. ايتكن مول فلاندرز لدانيال ديفو لندن١٩٦٣ صix .
٢٦. وات، ص ١٠٦.
٢٧. المصدر نفسه، ص ١٠٦.
٢٨. أنظر مقدمة ديفو لروايته مول فلاندرز ص ١.
٢٩. أنظر وات في كتابه ظهور الرواية وخاصة في مقالته (ديفو روائيًا: مول فلاندرز) ص ص١٠٤_١٥٠.
٣٠. إيتكن صix .

تأثير الترجمة في تنشيط التفاعل الثقافي

- المقدمة

لم يكن النمو الثقافي في أي حضارة قائمًا على أساس منفرد ومنعزل عن تطور الثقافات والحضارات الأخرى، بل كان يجري على قدم من التبادل والتلاقح. ولم تكن عملية النمو هذه قائمة على أساس أفقي وفي زمن معين بالذات، ولكن كانت حصيلة لتراكم خبرات وانجازات سابقة. ولعل هذا يعزِّز نظرية دورة الحضارات التي تقول بتوارث الإنجازات الحضارية وانتقالها من حضارة إلى أخرى. وبالتالي فإنه يمكن تصور التاريخ البشري على أنه سلسلة طويلة من الحضارات ذات حلقات متصلة يكمِّل بعضها البعض الآخر... ولا يخفى ما للترجمة من تأثير كبير في هذا التواصل الحضاري لاختلاف اللغات والثقافات، لذلك سيحاول هذا البحث تقصي النقاط الايجابية والفاعلة في تنشيط التفاعل الثقافي بين الشعوب مع عدم إهمال النقاط السلبية لهذا التفاعل.

يتكون البحث من جزئين: الأول يشتمل على نظرة تستعرض التفاعل بين الثقافات والحضارات عبر التاريخ مع تقصي دور الترجمة كأحد العناصر المهمة في تنشيط هذا التفاعل... والثاني: يتعلق بتفسير الترجمة وأثرها في هذا المضمار.

- لمحة تاريخية في التفاعل الثقافي

منذ أن تعددتْ الحضارات والثقافات؛ احتاج الإنسان إلى وسيلة للتفاهم المشترك والتواصل الحضاري.. وعلى الرغم من الصراعات التي اتسمت بها معظم فترات التاريخ بين الحضارات المختلفة، إلا أنها كانت تحمل في طياتها جسورًا من التواصل وفهم الآخر عبر وسائل اللغة المشتركة التي تبتكرها الضرورة أو وسيلة الترجمة التي يمكن اعتبارها في المقام الأول في هذا الشأن.

يقول د. ماجد فخري الأستاذ بجامعة جورج تاون الأمريكية في ندوة عن (التقارب بين الإسلام والغرب) أنه على إثر حقبة من المجابهة العسكرية بين الإسلام

وبيزنطة؛ وريثة الحضارة اليونانية القديمة، بدأت مرحلة من التفاعل الثقافي لا مثيل لها في التاريخ أدَّت في أواسط القرن التاسع إلى ترجمة التراث اليوناني العلمي والفلسفي والطبي برمته تقريبًا إلى العربية، وتواصل هذا التفاعل طيلة ما لا يقل عن ثلاثة قرون كانت أوروبا قد تناست التراث اليوناني خلالها، بينما انتقلت الوصاية على هذا التراث العريق إلى العالم العربي والإسلامي [1].

ثم بدأت مرحلة نقل التراث اليوناني إلى الغرب (حيث بدأت عملية الترجمة المعاكسة للمؤلفات الفلسفية والعلمية والطبية من العربية إلى اللاتينية، كان من أشهر ممثليها جيرارد دي كريمونا - توفي سنة ١١٨٧- الذي يُنسب إليه ما لا يقل عن ثمانين ترجمة لعدد من تلك المؤلفات) [٢].

في العصر العباسي؛ وخاصة في زمن الخليفة المأمون، (أسهمت حركة الترجمة البغدادية فى التبادل الثقافي المثمر بين الشرق والغرب. وهذا النموذج الثقافي الفريد كان يستند إلى نموذج ثقافي أسبق وهو مجتمع الإسكندرية في العصر البطلمى والرومانى. والنموذج البغدادي هو الذي احتذاه الأندلسيون وزرعوه في أوروبا الناهضة، فاشتعلت جذوة النهضة في إيطاليا ومنها إلى سائر الدول الأوروبية) [٣].

كانت بغداد مركزًا عظيمًا تلتقي فيها قوميات وثقافات مختلفة، لذلك فإن الترجمة فيها بعد تأسيس "بيت الحكمة" قد قامت (على أساس من التعددية الثقافية واللغوية. فهي حركة لم تكن اعتباطية أو عشوائية، وحيث أصبحتْ الترجمة من متطلبات الحياة اليومية وجزءًا ضروريًا من سياسة الدولة، فزاد الطلب على الترجمة والمترجمين) [٤].

وقد تُرجمت أهم أعمال الفيلسوف العربي في الأندلس ابن رشد الطبية والفكرية إلى اللاتينية في أوائل القرن الثالث عشر، حيث كان له الأثر الكبير في التفاعل الثقافي بين الإسلام والغرب في تلك الحقبة بفضل المؤيدين والمتحمسين لابن رشد والفكر العربي الإسلامي من المسيحيين من أمثال مطران طليطلة ريموندوس وسيجر دي برابانت وجان دي جاندون، والتي عارضها أشخاص بارزون مثل توما الأكويني. [٥] ويعترف الكثيرون من المفكرين المسيحيين بدور ابن رشد وفضله في إيقاظ النهضة في أوروبا وإحداث (نهضة عقلية سابقة للنهضة الإيطالية المعروفة في القرن الخامس عشر) [٦].

عن فضل العرب وإسهامهم في الحضارة والتفاعل الثقافي بين الشعوب؛ يقول "د.معن زيادة" عن الدولة العربية في الأندلس أن العرب هناك (أقاموا دولة مزدهرة لعدة قرون كانت ميدانا فسيحا للتفاعل الثقافي والحضاري، وكانت إحدى المحطات الكبرى التي ساهمت في إنشاء المركب الثقافي الجديد الذي حققه العرب بفعل أخذهم عن الثقافات والحضارات الأخرى، وتمثل ما أخذوه لإعادة إنتاجه مركبًا ثقافيًا بالغ الأهمية كان حلقة أساسية من حلقات التاريخ الحضاري للعالم) (٧).

ويرى "د.ماجد فخري" أن (للتقارب الحضاري شروطًا عدة أهمها التبادل والتفاعل وأن مثل هذا التبادل والتفاعل بين العالم الإسلامي والغرب كان في حقبتين: الأولى إبان القرنين الثامن والتاسع مع بيزنطة وريثة اليونان القديم، والثاني إبان القرنين الثاني عشر والثالث عشر مع أوربا الغربية) (٨).

ولم يقتصر التفاعل الثقافي للعرب والمسلمين على العلاقة ما بينهم والغرب فحسب، بل امتد ليشمل الحضارات المجاورة كبلاد فارس والهند والبلدان التي فتحوها لنشر الدين الإسلامي : فسرعان ما أدخل العرب علم ومعرفة للشعوب الأخرى في مركبهم الثقافي الجديد، وانتقلوا بذلك العلم وتلك المعرفة إلى ميادين رحبة مستثمرينها في صناعات وفنون وآداب جديدة، فامتدت رقعة الزراعة، واتسعت دائرة الصناعة، وظهرت اكتشافات جديدة في علم الفلك، وآراء مستجدة في الفلسفة، ونظريات جديدة في الرياضيات، واقتحم العرب ميادين مباحث لم يكن لهم عهد بها، وأظهروا من الحماس ما يُدهش، حتى بلغوا درجة رفيعة من الثقافة، ومرتبة عالية من الحضارة. (٩)

وقد أخذ العرب من الفُرس بعض المميزات الأساسية لفن العمارة الفارسي وأعطوهم الدين واللغة، كما أخذ العرب عنهم علم الحساب، كما أخذوا الصفر والحساب العشري عن الهنود، وهذا أفضل دليل على التفاعل الثقافي بين الشعوب في ذلك الوقت، حيث أنهم استخدموا الأرقام الهندية بدلاً من أرقامهم التي استعارتها أوربا؛ التي كانت تتعامل بالأرقام اللاتينية. (١٠)

أما الحروب الصليبية التي بدأت في أواخر القرن الحادي عشر؛ فقد كان لها أثرٌ سلبيٌ على عملية التفاعل الثقافي بين الإسلام والغرب، ولكن ذلك لا يعني عدم

حصول جوانب ايجابية نتيجة الاحتكاك بين الحضارتين الإسلامية والغربية، حيث أنه في مقابل التقهقر الإسلامي كان هناك توسع مسيحي صليبي في بلدان الشرق، بعد أن قامت الترجمة بدورها البالغ الأهمية في هذا الصدد.. فقد ترجم الأوروبيون أمهات الكتب الإسلامية، وكتابات عديدة عن الثقافة الإسلامية من مظانها الأساسية. ولم يكتفوا بترجمة النصوص الدينية أو شروحها فقط، بل تعدوها إلى ترجمة كتب الطب والعلوم والثقافة الإسلامية الشرقية. (١١)

وقد كان دور الترجمة مُهمًا وأساسيًا في تهيئة الأرضية الملائمة والمستلزمات الضرورية للحملات العسكرية في تلك الفترة، حيث (لم تتمكن دول العالم الإسلامي من رد هذه الحملات الصليبية إلا بعد أن استوعبت الثقافات الغربية، ولم تتمكن دولة السلاجقة والدولة العثمانية من وقف هذه الحملات والتوسع بل والتوغل في بلدان الإمبراطورية البيزنطية إلا بعد أن ترجموا وتعرفوا على ثقافة الغرب الصليبي) (١٢).

وقد انتبه العثمانيون إلى دور الترجمة في تنشيط التفاعل الثقافي بين الشعوب، حيث أسس السلطان محمد الفاتح (مركزًا عالميا للترجمة) بعد فتحه للقسطنطينية وتحويلها إلى أستنبول. (١٣)

وحملة نابليون على مصر سنة ١٧٩٨ تؤكد الجوانب الايجابية للغزو، فقد أدتْ إلى إحداث نهضة عربية ثقافية هامة تمثلت في محاولة استيعاب الثقافة الغربية على يد رواد النهضة العربية من أمثال رفاعة الطهطاوي وناصيف اليازجي وبطرس البستاني وخيري الدين التونسي وعبد الرحمن الكواكبي وأحمد فارس الشدياق... إن الغزو العسكري النابليوني قد فتح عيون العالم العربي على معالم النهضة الأوروبية وأدى إلى إرسال بعثات علمية كبيرة إلى أوروبا في عهد محمد علي وتأسيسه (دار الألسن) ومكتب للترجمة على غرار (بيت الحكمة) في العصر العباسي (١٤). وقد كان لدور المستشرقين الأثر المهم في تعريف المثقف الغربي بالحضارة العربية الإسلامية وانجازاتها على الرغم من الممارسات العدائية لبعضهم واستخدامهم هذه المعرفة لخدمة التوجه الاستعماري والغزو الثقافي لشعوب المنطقة.

وفي مرحلة الحداثة وبداياتها؛ بالذات في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين؛ افترق المفكرون العرب إلى ثلاثة طُرق : الأول انتهج طريق الغرب وأفكاره مؤمنًا بتفوق الحضارة الغربية وثقافتها التي أحدثت تطورًا هائلاً في المجتمع البشري... والثاني: رفضها جملةً وتفصيلاً معلنًا إيمانه بالفكر العربي الإسلامي كسبيل للتصدي للغزو الثقافي الغربي.. وكلا الاتجاهين لا يخدم عملية التفاعل الثقافي المنشودة ويخل بعملية التوازن بين الثقافات, وسهولة هذين الاتجاهين تغري الكثيرين وتخلصهم من تعقيدات التفاعل الثقافي المتوازنة التي تتمثل في الاتجاه الثالث الذي يرى بضرورة الحفاظ على الفكر العربي الإسلامي مع الاستفادة من المُنجز الثقافي الغربي وكل المنجزات الثقافية العالمية.. ويتهم البعض هذا الاتجاه بالتوافقية, ولكنها الوسيلة الوحيدة المتاحة للحفاظ على الهوية مع الأخذ بسُبل التطور والتقدم... وقد كان من آثار الاتجاه الأول أن الترجمات الأيديولوجية قد خلقت تغييرات فكرية وسياسية وأدَّت إلى إحداث ردات فعلٍ إيجابية وسلبية تجاهها في الوطن العربي، وأبرز هذه الاتجاهات التياران الليبرالي والماركسي وما مثلاه من غزو ثقافي لاستئصال الجذور الثقافية العربية الإسلامية.

وقد ظهرت هذه الاتجاهات أو ما يقاربها في ندوة عُقدت في نادي دار العلوم بالقاهرة سنة ١٩٠٨م حول موضوع التعريب (ووضع ألفاظ جديدة للكلمات الأجنبية الوافدة على البلاد العربية بحكم اتصال الحضارات والثقافات بين الشرق والغرب, وبين العرب وغير العرب) (١٥). حيث وقف "حفني ناصف" من التعريب المطلق (موقف المعارض، وهاجم سياسة إثراء اللغة العربية بألفاظ معرَّبة، وأسماها سياسة "الباب المفتوح"، ودافع عما قد يرمى به هو وأصحاب رأيه وأنصار مذهبه بالرجوع إلى الوراء، والنفور من كل جديد, والوقوف عند حد أماته الزمان, ومخالفة سُنة اللغات الحية صاحبة الحركة الدائمة) (١٦). وخالفه في الرأي المترجم والمحرر في جريدة (المقتطف) - الذي كان جهدها مُنصبًّا على الترجمة والتعريب- "د. يعقوب صروف" الذي يرى أن (التوسع في اللغة بالتعريب هو زيادة في معجمها, وإثراء لرصيدها، وتجديد لنموها حتى لا تقف وتجمد, ووصل لما بينها وبين اللغات الأخرى) (١٧).

وفي عصر العولمة، حيث اكتسحت المنجزات التكنولوجية الغربية، مثل الكومبيوتر والإنترنت والهاتف النقال والفضائيات، الساحة الثقافية العالمية، ولم تُجْدِ معها كل وسائل الرقابة وأساليبها، أصبح الغزو الثقافي متحققًا بطريقة سهلة وناجعة، وهنا اختلت معادلة التفاعل الثقافي؛ على خلاف ما كان في عصر النهضة، حيث أنه في عصور النهضة التنويرية لم يكن فقط ثمة استيعاب للظواهر المقبلة من بلدان "المعارف" و"الثورات" والتقنيات، وإنما أيضًا شعور بالمشاركة، أي بمقاسمة مادة الأصل صناعتها (عبر الترجمة فالتناص فالإبداع) أي كان هناك علاقة إيجابية بين الرسائل والمتلقي ولو في حدود معينة ربما لأن المجتمع كان مهيأً للخروج من زمن إلى زمن، من ذات تاريخية إلى ذات محولة. وربما لأن المراكز الكبرى المنتجة والمرسلة كانت محدودة نسبيًا، وذات وتائر أبطأ (نسبيًا) مما هي عليه الآن.[١٨]

أي أن التفاعل الثقافي يسير باتجاه واحد فقط؛ هو فرض ثقافة العولمة الغربية دون حصول أي غربلة لما يمر إلينا عبر الوسائل التكنولوجية الحديثة، وما على الترجمة إلا اللهاث وراء هذا المد الهائل لاقتناص بعض مفرداته لكي تساعد المجتمعات المتخلفة في فهم بعض ما يجري من حولها من أحداث... وأصبح معرفة اللغة الثانية ليست مسألة ترف فكري ومباهاة؛ وإنما ضرورة يومية تدخل في صميم حياة الفرد. وهذا يُشكل مؤشرًا على عجز الترجمة في تأدية دورها المطلوب في هذه المرحلة. وهذا مؤشر خطير يلغي عملية التفاعل الثقافي ويحقّق إحلالاً لثقافة بدلاً من ثقافة أخرى.

- الترجمة و التفاعل الثقافي

في تعريفه للثقافة يقول العالم التربوي الأمريكي جون ديوي بأنها (حصيلة التفاعل بين الإنسان وبيئته)[١٩]. والمجتمع الإنساني في الوقت الحاضر مجتمع متعدد الثقافات يعيش فيه ما يقارب عشرة آلاف جماعة متميزة[٢٠] وأكثر من ستة آلاف لغة تتفاعل ما بينها من خلال الترجمة أو تعدد المعرفة باللغات.

يرى بعض العلماء أن الترجمة سلوكٌ لُغوي يقوم به كل إنسان في أي مرحلة من مراحل حياته، ويرى رومان ياكوبسن Roman Jakobson أن عملية الترجمة تكمن في (أن فهم الإنسان للأشياء يعتمد على استبدال رموز لغوية برموز أخرى) [٢١]. ويوغل البعض الآخر من العلماء في تفسير الترجمة على أنها تقوم ضمن اللغة الواحدة، حيث يتفق جورج ستاينر George Steiner مع ياكوبسن في أنه يمكن اعتبار كل نوع من الفهم نموذجًا من الترجمة، ويقول إن فهم أي نص كُتب قبل العصر الذي يعيش فيه القارئ ينطوي على تفسير ذهني لذلك النص عبر الحاجز الزمني. والحاجز الزمني سببه تغير اللغة وتطورها بمرور الزمن. فاللغة كالمخلوق الحي تنمو وتتطور، لذا ففهم النص القديم يتطلب استبدال رموز (قديمة) برموز (جديدة) في لغة واحدة - وهذه عملية الترجمة بمفهومها الأول. [٢٢]

ويطلق عليها ستاينر (الترجمة العمودية) وهي التي تتم عبر عصرين أو أكثر، فيما تقع(الترجمة الأفقية) في (عصر واحد ولغة واحدة، كترجمة لهجة إلى أخرى أو لستبدال أسلوب بأسلوب آخر في لغة واحدة) [٢٣]. وينطبق هذا المفهوم على اللغات الأخرى بشكل أدق؛ وخاصة الإنكليزية، حيث أنها تستعمل كلمة تفسير (interpretation) بمعنى ترجمة تمامًا مثل الكلمة المعروفة(translation) .

ولكن المفهوم التقليدي للترجمة يقتضي وجود لغتين مختلفتين على الأقل لتحقق العملية. ولو رجعنا إلى التاريخ أيضًا لوجدنا مدرستين في الترجمة منذ زمن الدولة العباسية؛ استمر نهجهما حتى الآن، الأولى يتبعها "يوحنا البطريق" و"ابن ناعمة المصري" تمثل الترجمة الحرفية؛ أي الاهتمام بالألفاظ بالدرجة الأولى... والمدرسة الثانية يمثّلها "آل حنين" وعلى رأسهم "حنين بن اسحق" شيخ المترجمين في عهد المأمون، وطريقتها الاهتمام بالمعنى أولاً؛ أي الترجمة بتصرف. [٢٤]

ويبرِّر الكاتب اللبناني بول شاوول فعل الترجمة بأن (الترجمة قد تكون أحد المعابر الأولى من حالة الثبات إلى حالة الحركة.. من حالة الإخلاص للنموذج الذاتي إلى خيانة هذا النموذج.. من حالة الغفوة إلى حالة الصحوة.. من حالة الركون والانحطاط والسكون إلى حالة النهوض.. من حالة التكرار إلى حالة التجاوز... ذلك أنها فعل خروج، ذلك أنها إدراك عميق بلا جدوى الاكتفاء الذاتي، من الأحادية إلى التعددية) [٢٥].

والمعنى الأكثر بروزًا في هذا التبرير هو المفهوم الديمقراطي الذي تضفيه عملية الترجمة، إضافة إلى الخلاص من العزلة باتجاه الانفتاح على الثقافات العالمية.

ويمضي الكاتب شاوول إلى القول بأن (الترجمة لم تكن مجرد تفاعل بالآخر فحسب أي مجرّد تلقٍّ له، وإنما أيضًا فعل تغيير في مستوى الذات وفي مستوى الآخر نفسه) [٢٦]. أي أن الحضارات العريقة لم تكن لتكون على ما هي عليه لولا الترجمة وفعلها الخطير في تكوين العناصر الأساسية في الدفع الحضاري والتقدم.

وتبدو المهمة النبيلة للترجمة في الطموح نحو خلق مجتمع إنساني متكامل تسوده القيم الإنسانية الحقة والسلام والتقدم؛ مثلما يقول بيير فرنسوا كاييه [٢٧] مهمة مثالية إلى حد كبير تتفق مع نمط تفكير رومانسي لا يأخذ طبيعة العلاقات بين الثقافات وخلفياتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية بنظر الاعتبار.

يحدِّد وزير التربية الوطنية التركي في أربعينيات القرن الماضي"حسن علي يجل" في مقدمته لترجمة كتاب (الكلاسيكيات) هذه النظرة المثالية بدرجة تميل إلى إعادة كتابة الأدب القومي وفقًا لاعتبارات الثقافة الأجنبية التي يعتبرها مقياسًا للحداثة والتحضر:

إن المرحلة الأولية في فهم الروح الإنسانية تبدأ بالتهليل والابتهاج بأعمال أدبية تمثل إبداعًا متكاملاً للوجود الإنساني. ومن بين فروع الفن فإن الأدب يعتبر الأغنى بعناصره الثقافية. إذن، فإن إعادة كتابة أُمة ما لأدب أمة أخرى بلغتها الخاصة؛ أو بالأحرى بوعيها الخاص، يعني تفويض وخلق وتنشيط لفكرها ومعرفتها الخاصة نسبة إلى العمل الأدبي الأجنبي. لذلك السبب فإننا نعد الترجمة كفعالية مهمة ومؤثرة في كفاحنا نحو التحديث والتحضر. [٢٨]

ويعكس هذا المفهوم أيضًا النظرة الدونية، أو ما يمكن أن نطلق عليه (عقدة النقص الحضاري) تجاه الثقافة والحضارة الغربيتين. فلا وجود لتوازن أو تكافؤ بين ثقافتين أو حضارتين، وإنما هناك ثقافة قوية متدرعة بكل عناصر القوة السياسية والاقتصادية والعسكرية، وثقافة أخرى لا تمتلك من عناصر القوة إلا القليل.

ويحذِّر "الدكتور محي الدين صابر" من خطورة الترجمة ويؤكد على (التعاون القائم على الاختيار الواعي لمصادر القدرة العالمية، واستيعابها، وعضونتها في نسيج

الحياة لتصبح قدرة إبداعية جديدة، حتى لا يكون التعاون تقليدًا عقيمًا يؤدي إلى تعميق التبعية ويوثّق لها) (٢٩).

وفيما يتفق "الدكتور علي القاسمي" مع هذا الرأي باعتبار (أن تأثير الترجمة في الثقافة المتلقية قد يبلغ شأنًا عاليًا لدرجة أن بعض جوانب الثقافة المتلقية قد يصبح صدى للثقافة الأصلية) (٣٠) فإنه يقرّ بأن أثر الترجمة في التفاعل الثقافي لا يتوقف (عند إثراء الثقافة المتلقية بمعارف الآخر وعلومه، وإنما يمتد كذلك إلى تطوير اللغة المتلقية ذاتها) (٣١). وهو الرأي نفسه للكاتب شاؤول، حيث أن (مواصفات الفعل الثقافي الناتج عن الترجمة) لا تقتصر (على تحوّل المتلقي فحسب، بل تحوّل النص موضوع التلقي) (٣٢). وهذه فكرة لا يمكن قبولها فيما يتعلق بالنص الأصلي وتغيراته نسبة للتغيرات التي تحصل لدى المتلقي، فعملية التفاعل هنا تجري باتجاه واحد فقط هو اتجاه المتلقي ويبرز الجانب السلبي في هذه العملية وهو إحلال قوالب وصيغ اللغة المنقول منها إلى اللغة المنقول إليها واستعمالها بدلاً عنها، أي ترك قوالب وصيغ اللغة المنقول إليها وتدميرها شيئًا فشيئا.. وهذا ما هو حصل فعلاً بالنسبة لتأثير اللغتين الفرنسية والإنكليزية في اللغة العربية، أي أنهم تركوا أساليب اللغة العربية وتبنوا أساليب اللغات الأجنبية.

ولأن الترجمة حوار بين لغتين وثقافتين - وفق المفهوم المثالي الذي لا وجود له على صعيد الواقع - فإن إعادة إنتاج النص التي يمارسها المترجم؛ كما يؤكّد الدكتور القاسمي؛ تؤدي إلى (تغيير وتبديل وتعديل في مواقف المتحاورين) (٣٣). لكن إعادة إنتاج النص قد تؤدي إلى إثراء النص الأصلي أو إلى إفقاره وتسطيحه؛ حسب قدرة المترجم وعمق ثقافته.. فقد يفسِّر المترجم النص الأصلي باتجاهين، الأول: ما يتفق مع سياق النص الأصلي ومعناه المراد منه... والثاني: أن يجتهد المترجم بتفسير يتوافق مع رؤيته هو وليس رؤية الكاتب الأصلي؛ وهذا يمثّل كتابة جديدة للنص.

ومثلما يقول "الفاريز فيدال" فإن (الترجمة تكشف السلطة أو القوة التي يمكن أن تمارسها ثقافة ما على الأخرى، فالترجمة ليست انتاجًا لنص يكون مكافئًا لنص آخر وإنما هي عملية معقدة في إعادة كتابة النص الأصلي والتي تسير بشكلٍ متوازٍ مع النظرة الكلية للغة ولتأثيرات وتوازنات القوة الموجودة بين ثقافة وأخرى) (٣٤).

ويصح هذا القول عن توازنات القوة بين ثقافة وأخرى في فترة زمنية معينة، ولكنه يصبح لا معنى له إذا تغيَّر ميزان القوة في فترة زمنية لاحقة - تطول أو تقصر - لأن مجرى التفاعل الثقافي سيتغير لصالح الثقافة الأقوى اللاحقة.. وإذا اتفقنا مع النظرة المثالية لمفهوم التفاعل الثقافي فإن الدورة الحضارية ستُعاد؛ ولكن برموز جديدة. أما النظرة الواقعية فتشير إلى استمرارية انحياز التفاعل الثقافي باتجاه الطرف الذي يمتلك وسائل القوة الثقافية وغير الثقافية منذ انهيار الحضارة العربية الإسلامية وحتى زمن لا تبدو بوادره في الأفق القريب أو البعيد.

- الخاتمة

على الرغم من الصراع بين الحضارات والحروب المتكرِّرة بين الشرق والغرب، إلا أن ذلك لم يغلق باب التفاعل بين تلك الحضارات المتقاتلة، بل كان في غالب الأحيان سببًا وحافزًا لتنشيط التفاعل بينها، مما يؤيِّد فكرة وحدة الجنس البشري ووحدة مصيره. وكان للترجمة فعلها الكبير في تواصل هذا التفاعل وإنتاج مركبات جديدة عناصرها الأساسية تعود إلى ثقافات وحضارات مختلفة. ولم تكن الهوة بين حضارة وحضارة بحجم كبير بحيث لا يمكن ردمها، وبمسافة لا تسمح بالتواصل الثقافي إلا في العصر الحديث، حيث كبرت هذه الهوة بمقدار هائل واختلت معادلة التفاعل الثقافي حتى أصبح التشكيك في جدواها واردًا لأنها تخدم اتجاه القوي ومخططاته فقط.. وتفاقمت المشكلة بعد عصر العولمة، حيث ازدادت الفجوة اتساعًا ولم تستطع الترجمة اللحاق بهذا الركب المتسارع، وأصبح تعلم لغة القوي ضرورة يومية لا بد منها للتعامل مع المعطيات الجديدة، مما يهدِّد بتهميش الترجمة والإيمان بعدم فاعليتها.

- الهوامش

١.شبكة النبأ المعلوماتية ندوة عن التقارب بين الإسلام والغرب في واشنطن، الثلاثاء ٢٠/كانون الأول/٢٠٠٥ - ١٧/ذي القعدة/١٤٢٦

٢. المصدر نفسه.

٣. أحمد عثمان الترجمة والتعددية الثقافية في بغداد:

http://www.scc.gov.eg/moatmratwendwat/lmhaoermolaksat/elmlakasat.htm

٤. المصدر نفسه.

٥.شبكة النبأ المعلوماتية – مصدرسابق.

٦. المصدر نفسه.

٧. د. معن زيادة: معالم على طريق تحديث الفكر العربي سلسلة عالم المعرفة الكويت. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد ١١٥ تموز ١٩٨٧، ص ١١٨

٨. شبكة النبأ المعلوماتية – مصدرسابق.

٩. د. معن زيادة: مصدرسابق، ص ١١٢

١٠. المصدر نفسه، ص ١١٥.

١١.الصفصافي أحمد المرسي القطوري دور الترجمة في إثراء الحوار الحضاري:

http://www.scc.gov.eg/moatmratwendwat/mahaoermolaksat/elmlakasat. htm

١٢.المصدر نفسه.

١٣.المصدر نفسه.

١٤.د. معن زيادة مصدر سابق، ص ١٥٧.

١٥.محمد عبد الغني حسن: فن الترجمة في الأدب العربي، القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٦. ص ١١.

١٦.المصدر نفسه، ص ١٢.

١٧.المصدر نفسه، ص ١٧.

١٨.بول شاوول: (مجتمع المعرفة والترجمة (٢) جريدة المستقبل اللبنانية الثلاثاء ٢٨شباط ٢٠٠٦ – العدد ٢١٩٤ ثقافة وفنون ص ١٨.

١٩.د. سليمان إبراهيم العسكري: الثقافة.. في زحام الإصلاح. مجلة العربي الكويتية العدد ٥٦١أغسطس سنة ٢٠٠٥ ص ١١.

٢٠.المصدر نفسه.

٢١.د. يوئيل يوسف عزيز مبادىء الترجمة من الإنكليزية إلى العربية. الموصل : مطبعة الجمهور، ١٩٩٠ ص ٨.
٢٢.المصدر نفسه: ص ٩.
٢٣.المصدر نفسه: ص ٩.
٢٤.محمد عبد الغني حسن: مصدرسابق ص ص١٩ -٢٠/ د.سلمان الواسطي وعبد الوهاب الوكيل ويوئيل يوسف عزيز وأكرم حبيب: المدخل إلى الترجمة الجزء الأول/ الترجمة إلى اللغة العربية بغداد : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي العراقية، ١٩٧٩ ص ٦-٧.
٢٥.بول شاوول: الترجمة من التفاعل إلى الفعل الثقافي (١) جريدة المستقبل اللبنانية الثلاثاء ١ حزيران ٢٠٠٤ العدد ١٦٠٧ – ثقافة وفنون- ص ١٨.
٢٦.المصدر نفسه.
٢٧. Berrin Aksoy، Ph. D. Translation: The Concept and Its Implications on the Emergence of a National Literature، Translation Journal Vol. 5، No. 3 July 2001. \Translation as Rewriting. Htm
٢٨.المصدر نفسه Ibid .
٢٩.د. محي الدين صابر: الأبعاد الحضارية للتعريب، كتاب «التعريب ودوره في تدعيم الوجود العربي والوحدة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٨٢، ص٧٦. في مقال محمد المشايخ الأدب المُترجم والتبادل الثّقافيّ في عصر العولمة منتدى الفكر العربي الأدب المُترجم والتبادل الثّقافيّ في عصر العولمة. Mht
٣٠.د. علي القاسمي : أثر الترجمة في التفاعل الثقافي. جمعية الترجمة العربية وحوار الثقافات (عتيدة) ٢٠٠٦ أثر الترجمة في التفاعل الثقافي ١. Htm
٣١.المصدر نفسه.
٣٢.بول شاوول: مجتمع المعرفة والترجمة (٢). ص ١٨، مصدرسابق.
٣٣.د. القاسمي: مصدرسابق.
٣٤.د. بيرين أكسوي Op Cit. Berrin Aksoy ، مصدرسابق.

- المصادر العربية

- أحمد عثمان : الترجمة والتعددية الثقافية في بغداد
http://www.scc.gov.eg/moatmratwendwat/lmhaoermolaksat/elmlakasat. htm

- بول شاوول: الترجمة من التفاعل إلى الفعل الثقافي (١) جريدة المستقبل اللبنانية الثلاثاء ١ حزيران ٢٠٠٤ العدد ١٦٠٧.
- بول شاوول: (مجتمع المعرفة والترجمة (٢) جريدة المستقبل اللبنانية الثلاثاء ٢٨ شباط ٢٠٠٦ – العدد ٢١٩٤.
- سلمان الواسطي، وعبد الوهاب الوكيل ويوئيل يوسف عزيز وأكرم حبيب المدخل إلى الترجمة الجزء الأول الترجمة إلى اللغة العربية بغداد : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي العراقية، ١٩٧٩.
- سليمان إبراهيم العسكري: الثقافة.. في زحام الإصلاح. مجلة العربي الكويتية العدد ٥٦١ أغسطس سنة ٢٠٠٥
- شبكة النبأ المعلوماتية ندوة عن التقارب بين الإسلام والغرب في واشنطن. الثلاثاء ٢٠/كانون الأول/٢٠٠٥ - ١٧/ذي القعدة/١٤٢٦
- الصفصافى أحمد المرسى: القطورى دور الترجمة في إثراء الحوار الحضاري
http://www.scc.gov.eg/moatmratwendwat/mahaoermolaksat/elmlakasat. htm
- علي القاسمي: أثر الترجمة في التفاعل الثقافي. جمعية الترجمة العربية وحوار الثقافات (عتيدة) ٢٠٠٦ أثر الترجمة في التفاعل الثقافي ١. htm
- محمد عبد الغني حسن: فن الترجمة في الأدب العربي، القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٦.
- محي الدين صابر: الأبعاد الحضارية للتعريب، كتاب «التعريب ودوره في تدعيم الوجود العربي والوحدة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٨٢، ص٧٦. في مقال محمد المشايخ الأدب المُترجم والتبادل الثّقافيّ في عصر العولمة منتدى الفكر العربي الأدب المُترجم والتبادل الثّقافيّ في عصر العولمة. mht
- معن زيادة : معالم على طريق تحديث الفكر العربي سلسلة عالم المعرفة الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد ١١٥ تموز ١٩٨٧
- يوئيل يوسف عزيز: مبادىء الترجمة من الإنكليزية إلى العربية الموصل. مطبعة الجمهور، ١٩٩٠

– المصادر الأجنبية

- Berrin Aksoy، Ph. D. Translation: The Concept and Its Implications on the Emergence of a National Literature، Translation Journal Vol. 5، No. 3 July 2001. \Translation as Rewriting. htm.

مناهج اللغة الإنكليزية في العراق

تعتمد مناهج اللغة الإنكليزية؛ على صعيديّ التعليم الابتدائي والثانوي؛ على تدريس هذه اللغة وفق الأعمدة الأربعة المعروفة: القراءة والكتابة والقواعد والحوار الذي يعتمد صيغتي التكلم والاستماع معًا... ولكننا نلاحظ الضعف في الأداء من خلال ما يصل من خريجي المدارس الثانوية إلى الجامعات، وتعاني أقسام اللغة الإنكليزية فيها من جراء ذلك الكثير من أجل إعداد هؤلاء الخريجين مجددًا بالشكل الصحيح المطلوب... ولكن هناك إشكالية أخرى تزيد المشهد التعليمي في هذا المجال تعقيدًا، وهي أن معظم الذين يتخرجون من الجامعات ليعيَّنوا بدورهم كمدرسين ومدرسات في التعليم الثانوي ليس لديهم الكفاءة المطلوبة للقيام بدورهم التربوي الصحيح، ويرجع السبب في ذلك إلى عدم الاعتماد على القياسات العالمية الصحيحة في تدريس اللغة، فمختبرات الصوت مثلاً تفتقد للخطة الصحيحة وتفتقد للأجهزة والأشرطة والكاسيتات التي تُستخدم في امتحانات كفاءة اللغة الإنكليزية عالميًا.. وبذلك فإن نطق وقراءة اللغة الإنكليزية يخضع لكثير من التحويرات، ومن ضمنها تدخلات اللغة الأم للمتكلم على هذه اللغة، وبذلك تخرج اللغة الإنكليزية عن مسارها الصحيح وتصبح لهجات إنكليزية مصاغة بعدد اللهجات في المُدن العراقية...

لذلك نقترح مبدئيًا تشغيل مختبرات الصوت بكفاءة عالية، وفي عددسنوات الدراسة الأربع في الجامعة؛ وليس لسنة أولى أو ثانية فقط... كما نقترح تعميم مختبرات الصوت واعتمادها مقياسًا لنجاح الطالب في اللغة الإنكليزية في المدارس الثانوية والابتدائية أيضًا... إننا لا نعني أن خريجينا كلهم لا يتمتعون بهذه الكفاءة، ولكن الغالبية العظمى منهم الذين لا يمكنهم اجتياز امتحان كفاءة اللغة الإنكليزية بالدرجات التي تطلبها الجامعات العالمية.

وقد سمعنا أن وزارة التربية قد أعدَّت مناهج جديدة للغة الإنكليزية تعتمد على المنهج الاتصالي بشكل أكبر من السابق، وهذا مؤشر جيد في هذا الجانب، ولكنه لا يكفي بدون إدخال مختبرات الصوت الحديثة المجهزة بالشرائط والكاسيتات والسيديات المعتمدة وفق امتحاني الكفاءة المعروفين TOEFL و IELTS.

يحق للأغلبية الصامتة من المثقفين العرب أن تحافظ على صمتها إزاء ما يحدث في العالم العربي من ثورات واضطرابات، باستثناء إدانة الإيغال في الاستبداد والوحشية التي تمارسها بعض الأنظمة العربية... وما يبرر صمتهم سوى الضبابية وعدم وضوح الرؤية فيما يجري لتحديد مستقبل المنطقة ورسمه باتجاه معين.. والخوف من تيارين قد يغلب أحدهما؛ وكلاهما مُر: الأول يقول إن الغرب يسعى لترميم أنظمة حلفائه في المنطقة وتقويض أعدائه في التخلص من الأنظمة الراديكالية بحجة استبدادها وفرض رؤيته الليبرالية التي لا تلائم تمامًا مجتمعاتنا العربية، باتجاه يؤمِّن مصالحه الإستراتيجية... والتيار الثاني؛ الذي ساهم التيار الأول في ظهوره العلني؛ هو صعود الاتجاهات السلفية المتطرفة والتي تحارب أول ما تحارب المنجز الثقافي العربي بأكمله لتستعيض عنه بقالب فكري محدَّد مرسوم مسبقًا بآليات لا تلائم لغة العصر الحديث وما حققته الإنسانية من تقدم حضاري... وهذا لا يعني عدم وجود تيار وسطي معتدل يأخذ بالجوانب الإيجابية من كلا التيارين ويصوغها في إطار رؤية تتعمق في التطبيق؛ إذا أُتيحت لها فرصة النجاح.

ومع ذلك فقد ظهرت بعض الأصوات الثقافية المعارضة لثورات الربيع العربي؛ على قِلتها؛ ولكنها تؤشر هذه المخاوف بوضوح تام.. فقد أدانها الشاعر الماركسي "سعدي يوسف" منذ بدايتها لتخوفه من كلا التيارين اللذين لا يصبان في مساحة أفكاره وقناعاته.. كما أدانها القامة العالية في الأدب العربي الشاعر السوري "أدونيس" واتهم فرنسا بخيانة مبادئ الثورة الفرنسية في مساندة الحركات الأصولية الرجعية -كما وصفها- في المنطقة. وقد اتهمه البعض بأنه يجاري طائفيته؛ باعتباره علويًا- ويساند النظام في استبداده.. إلا أن موقف أدونيس يجسِّد مخاوف المثقفين العرب وهم يرون مثلاً التيار السلفي يتجاوز على قامة ثقافية أخرى كنجيب محفوظ ويحاكمه وفق منطقه المتطرف الذي يقيس الإسلام بمسطرة ضيقة جدًا ربما تكون أضيق من مسطرة الإمام أحمد بن حنبل. كذلك يأخذ هذا التيار في هجومه على الفن النسخة التجارية المبتذلة منه؛ والتي تم تسويقها في ظلِّ الأنظمة السابقة؛ ويتغاضى

عن النسخة السامية للفن لأنها تزعزع قناعاته، أو أنه عاجز عن فهمها وهضمها وفق آلياته القاصرة.

لقد جرب المثقفون العرب الثورات العربية السابقة والتي رفعت شعاراتٍ براقة وأهدافًا سامية، ولكنها انجرفت في النهاية في أتون الاستبداد وقمع الشعوب وكبت الرأي وتقييد الحريات؛ مستخدمة تلك الشعارات نفسها في تحقيق ذلك... ومما يزيد من مساحة الشك لديهم أن بعض الدول التي تساند هذه الثورات لا تقيم لمعنى الحريات وزنًا... ومع ذلك فإننا نجد من يتهم المثقفين العرب بالسلبية وعدم اتخاذ المواقف ويحثهم على الانجراف مع هذا التيار الذي لا يمكن التنبؤ بما سيؤول إليه.

وأخشى ما يخشاه هؤلاء المثقفون؛ أن يجبروا على الاختيار بين حلين أحلاهما مُر: مطرقة الليبرالية اللامسؤولة، وسندان الأصولية المتطرفة.

لاشك أن الديمقراطية بأي شكل كانت هي الخيار الأفضل لأنها على الأقل تتيح للجميع- بما فيهم المتطرفين من السلفيين وغيرهم - فرصة إبداء الرأي على أن يلتزم الجميع بقواعدها ولا يتخذها سلما للإطاحة برأي الآخرين وإقصائهم. وفي الجو الديمقراطي يمكن تجريب طرق خاصة ملائمة لمجتمعنا العربي وتراثه وتقاليده وفق رؤية معاصرة تأخذ بنظر الاعتبار الرؤية المستقبلية الشاملة لمتغيرات العصر وشؤونه بما يحقق لهذه المجتمعات التقدم والازدهار.

ثقافة الحوار وثورات الربيع العربي

لعل من أهم ما أفرزته ثورات الربيع العربي، هي ثقافة الحوار، التي تعطلت دهورًا طويلة بسبب عهود الطغيان والاستبداد التي شجَّعتْ فرض الرأي الواحد ومصادرة الآخر؛ مهما كان اتجاهه. ولعل المناظرة التلفزيونية التي تحدث للمرة الأولى في العالم العربي - الذي لم يعتد لغة الحوار الهادئ في عالم السياسة حيث كانت تسوده الخطابات النارية التي تتواصل مع الشعور والأحاسيس قبل العقل والمنطق - قد شكلتْ مسارًا غريبًا في المنهجين السياسي والأيديولوجي على حد سواء... فقد مثلت تيارين متناحرين منذ عقود من الزمن، وهما التيار الديني السلفي والتيار العلماني أو الليبرالي، من خلال رمزيهما على الساحة المصرية: "عبد المنعم أبو الفتوح" و"عمرو موسى".. ولم يكن اختيارهما لتمثيل الساحة الفكرية والسياسية اعتباطًا، بل هما يمثلان لُب المشكلة التي يعاني منها المجتمع العربي منذ فترة بعيدة تمتد إلى بداية العصر الحديث.. ويمكن أن تندرج التيارات الأخرى بشكلٍ أو بآخر تحت إطار هذين التيارين الرئيسيين.

إن التيار الديني السلفي كان أكثر تشددًا في قبول الآخر، وذلك لعدم قناعته بالديمقراطية أساسًا، وإيمانه بالفكر المطلق.. ولكن يبدو أن البراجماتية السياسية قد أجبرته على التخلي عن الكثير من استراتيجياته والخضوع لشروط العملية الانتخابية... بينما يبدو التيار الليبرالي أكثر تقبلاً للآخر بحكم تاريخه الديمقراطي، على الرغم من تخوفه من التيار السلفي كحاضنة للتيارات الدينية الأكثر تطرفًا والتي تهدِّد بنسف اللعبة الديمقراطية برمتها.

ومهما تكن النتيجة في فوز أي من الأطراف في سباق الرئاسة، فإن الجو السياسي العام سوف لا يرجِّح أيًا من الرؤيتين، ولكن سيؤدي إلى مزيد من تعميق هذه الثقافة - أي ثقافة الحوار- والتي ستكون الحامي ضد كل طغيان أو استبداد بالرأي أو الأيديولوجية... ولا شك أن ذلك ما يحتاج إليه العالم العربي اليوم للحاق بركب

الحضارة والتمدن، فلا يعقل أن نمتطي الطائرة ونحمل اللابتوب، ونفكر بعقلية العصور الوسطى.

وبذلك تكون ثورات الربيع العربي قد وضعت اللبنات الصحيحة الأولى في البناء الذي سيترسخ يومًا بعد يوم؛ على الرغم من كل الإفرازات السلبية التي نشاهدها والتي ستظل تلاحقنا على مدى الأجيال القادمة.

خصوصية المرأة ونظرية (الفمنزم)

لاشك أن المرأة قد خاضت نضالاً مريرًا في كفاحها لاستخلاص حقوقها الطبيعية من الرجل المتزمت، وقد ساعدها في ذلك مناصروها من الرجال أنفسهم الذين يمتلكون حسًّا إنسانيًا رفيعًا... ويمكن أن ينطبق هذا الوصف على المرأة في الغرب على الرغم من أن حصول المرأة على حقوقها هناك قد أثار إشكاليات جديدة عن مدى صلاحية المرأة لامتلاك تلك الحقوق، وقابليتها على صيانتها كذلك... أما المرأة في الشرق فإنها ما زالت تناضل بقوة في هذا السبيل الشائك في ظل القيم المتوارثة والتي فُسرت باتجاه يميل نحو الرجل على وجه العموم.

ومن الإشكاليات التي تثيرها حرية المرأة عدم قدرتها على حماية نفسها وصيانة استقلالها؛ خاصةً في الغرب حيث لا أخ أو أب أو أم يحمونها من انتهاكات الشريك بأي صفة كان، أو حتى الرجل العابر.. كما أن الدولة تقف عاجزة أمام سيل الجرائم من هذا الطراز.. كما أن المرأة في الغرب تضطر للعمل في أي مهنة تحفظ لها استقلالها الاقتصادي؛ بغض النظر عن مدى ملاءمة هذه المهنة لها.

ومن الإشكاليات الأخرى هي الحرية الجنسية الكاملة الممنوحة للمرأة، والتي تأخذ أشكالاً متطرفة في التعري والإثارة، كما تأخذ شكل اختيار الشريك أو (الشريكة) بغض النظر عن كل الاعتبارات والمحددات... وفي مؤتمر (الجنس والنفس) الذي عقد بجامعة مدينة دبلن في ٢٠١٢\٣\٨ أسرتْ لي إحدى الأكاديميات الجزائريات المشاركات في المؤتمر بالقول: إن المرأة أخذت أكثر مما تستحق من حقوق، فماذا تريد بعد؟ علمًا أنها تعيش في كندا وليس في بلدها الأصلي.. وقد جاء تعليقها هذا بعد حضورها المناقشات حول حرية المرأة ومظاهرها في المؤتمر، حيث تحدثت إحدى عضوات البرلمان الايرلندي عن تجربة زواجها من أخرى أمام ندوة أقامتها رابطة الليزبيان Lesbians .

لا أحد ينكر ما تتعرض له المرأة في الشرق من هضم لحقوقها من قِبل الرجل، كما لا أحد ينكر أيضًا فضل الرجل في توفير حياة لائقة وكريمة للمرأة.. ومهما يُقال

عن حبس المرأة العربية بين جدران البيت وتربية الأولاد وخدمة الرجل (زوجها أو أبيها أو أخيها) فذلك لا يُقاس بما تتعرض له المرأة الغربية من أذى نفسي وجسدي في ظل اضطرارها للعمل مساوية للرجل في كل مجال.

أما في مجال الأدب والفمنزم ونظرياتها، فتلك موجة تتصاعد بشكل ملفت للنظر ودخلت كل مجال، بحيث أصبحت قوة طاغية لا يمكن حتى النقاش باتجاه معاكس لها؛ حيث يُتهم الذي يتجرأ في المعاكسة بأنه ضيق الأفق (Narrow-minded)... وتمتد جذور هذا المصطلح ليشمل كل الإرث الذكوري والتزمت الديني، وما إلى ذلك من معان وإيحاءات... وقد تجرأتُ على مناقشة باحثة هاجمت الأديان لأنها تحرم العلاقات الجنسية المثلية، فقامت الدنيا ولم تقعد.

وتأخذ مسألة جمالية المرأة ودورها في المجتمع مجالاً كبيرًا في أعمال الكُتاب والأدباء في الغرب، ومنهم من يعد اشتغال المرأة في السياسة عملاً ينزع عنها الصفة الأنثوية (كالشاعر الأيرلندي ييتس) ويفضِّل أن يجعلها معبودة؛ على الرغم من أن هذا الوصف لا يعجب النساء من أنصار الفمنزم، لأن ذلك يؤدي إلى إعلاء شأن المرأة فوق الرجل وهن ينادين بمساواتها به فحسب.

وإذا عملت المرأة في مجالات الرجل؛ فقدت خصوصيتها، لأن طبيعتها البيولوجية والنفسية وميولها العاطفية تختلف عن الرجل، وفيها تكمن جاذبيتها... نعم، هناك (المرأة الحديدية)، ولكن ذلك استثناء لا يمكن القياس عليه.

إن التنوع في الحياة مصدر غنى وجمال، فإذا تشابه الرجل والمرأة؛ فقدت الحياة حلاوتها... وفي الغرب نجد كثيرًا من النساء يتشبهن بالرجال بشعرهن القصير وملابسهن، وكذلك الرجال بشعرهم الطويل والزينة النسائية كالأقراط والقلائد وغيرها، فلا يمكنك التمييز بين الجنسين أحيانًا.

وقد أثر الاستقلال الاقتصادي للنساء في الغرب حتى على العلاقة الزوجية، وأصبحت المرأة ترفض الارتباط بالرجل بعقد رسمي أو ديني يوثِّق زواجًا أو شراكة بينهما، لأن الزواج يترتب عليه التزامات مالية وتوريثات لا تفضِّلها المرأة، وصارت تعيش مع الرجل بلا رابط وتتجنب منه، وهذا ما يؤدي إلى ضياع وتفكيك بنية العائلة التي تشكِّل مقومًا أساسيًا من مقومات المجتمع وأحد ركائزه المهمة.

والنزعة الفردية التي ابتدأت بالنمو منذ عدة قرون مع نمو الديموقراطيات الغربية أثرت بشكل كبير على التوجهات الاجتماعية، وفجرت بنية الأسرة وصيغة التعاطف الأسري والتضامن الاجتماعي.

إن ردة الفعل على الظلم الاجتماعي الذي عانت منه المرأة قد أدَّت إلى خلق بدائل مشوهة لا تستقيم مع البنية الحضارية والإنسانية للمرأة والرجل على حد سواء... إن المرأة العربية؛ ويجاريها في ذلك بعض الرجال؛ يقلّدون الغرب في شعاراتهم بدون التعمق بطبيعة المشكلة وإيجاد حلول تنبع من طبيعة المجتمع العربي وفكره وعقائده، لا التوجه نحو الغرب ونسخ تجربته؛ المشوهة أصلاً؛ بنسخة أكثر تشويهًا وتزويرًا.

الجاحظ في محاضرة في بريطانيا

ألقت البروفيسورة "ربيكا ستوت"* محاضرة في مركز الكتابة النسوية في جامعة ويلز ببريطانيا في ٢٠١٢/٣/٢١ وكانت بعنوان (المؤرخ والروائي مفتش بوليس: البحث عن السابقين المفقودين لداروين)... وقد خصتْ الباحثة بالذكر العالِم العربي "الجاحظ" في معرض حديثها عن جذور الداروينية مبتدئة بأرسطو وكتابه "تاريخ الحيوانات"، وقد أشارت إلى أن الجاحظ قد شرح كتاب أرسطو بكتابه "الحيوان" الذي يقع بسبعة مجلدات.

وعن سبب اهتمامها بداروين قالت إنها كانت شغوفة به منذ الطفولة، خاصةً لما رأت عائلتها قد مزَّقت الصفحة الخاصة بداروين في الطبعة التاسعة من الانسكلوبيديا البريطانية التي كانت نسخة منها ترقد في مكتبة العائلة، وسبب تمزيق العائلة لصفحة داروين هو الاعتقاد السائد في ذلك الوقت أن داروين يتحدث بلسان الشيطان.

وقد ذكرني ذلك بحكاية عن الجاحظ نفسه في السياق ذاته، حيث تقول الحكاية إنه كان هناك نقاش بين رجل وامرأة عن فكرة الشيطان، فسألت المرأة الرجل: هل تريد أن ترى الشيطان متجسِّدًا؟.. ولما وافقها الرجل سحبته إلى حيث مكان الجاحظ وأشارت إليه قائلة: هذا هو الشيطان بعينه... فسألتُ البروفيسورة عن العلاقة بين الحكايتين في سياق ذكر الشيطان فأجابت أن الجاحظ يختلف عن داروين كونه مسلمًا ومؤمنًا وله تفسيره الخاص للطبيعة والخلق، بينما يمكن اعتبار أرسطو - على حد تعبير الباحثة - كأصل وأساس بنى عليه داروين نظريته في النشوء والارتقاء في كتابه "أصل الأنواع".

---

* ربيكا ستوت: روائية وباحثة في الأدب الإنكليزي والكتابة الإبداعية وتعمل أستاذة في جامعة إيست أنجيليا. عملت كمذيعة في البي بي سي لفترة معينة. تصب كتاباتها في مجال الرواية التاريخية والداروينية. تُرجمت كتبها إلى أكثر من اثنتي عشرة لغة.

وذكرت الباحثة فضل العرب في نقل الفلسفة اليونانية للغرب، كما شرحت معاناتها مع لفظ الكلمات العربية واستعانتها بالبروفيسور مونتغمري المختص بالدراسات العربية في جامعة كمبرج الذي ساعدها كثيرًا في فهم الجاحظ وعالمه.

وعلى الرغم من إعجابها بداروين والجاحظ فإنها لا تجزم بصحة نظرية الأول ولا تؤكدها، وتقول إنه لا ينبغي القول إن هذا ينتمي للحقيقة وذاك لا ينتمي إليها، وإنما نأخذ الاعتبارين في السياق ذاته، لأن الذين جاؤوا بعد داروين مازالوا غير واثقين من صحة الداروينية.



قراءات نقدية في الشعر

الشاعر والموضوع

استطاعت المدرسة الرومانسية أن تُحجِّم من غلواء المدرسة الكلاسيكية في اختيارها للموضوعات الكبيرة واستعمالها اللغة الفخمة على لسان الشخصيات المهمة في المسرحية؛ بينما يتكلم الناس العاديون اللغة النثرية البسيطة، حيث جعلتْ الشاعر يتكلم بلغة الإنسان العادي ويتحدث عن الهموم اليومية البسيطة لذلك الإنسان.

ثم جاءت المدرسة الصورية ضمن موجة الحداثة لتؤكّد على الحرية المطلقة في اختيار الموضوعات الشعرية واستعمال لغة الإنسان العادي، ولكن اختيار الكلمات يتم بدقة كبيرة بحيث يلائم الموقف تمامًا، بالإضافة إلى الابتعاد عن استخدام الكليشهات والمجازات الشعرية المستهلكة.

إن الموضوع ليس شيئًا مستقلاً عن الذات الشاعرة، بل إنه يندمج معها بعد تمثل الشاعر لموضوعه بشكل قالب فني هو الصورة الشعرية أو الشكل الشعري عمومًا، لأن الموضوع يبقى موضوعًا ما دام بعيدًا عن متناول الشاعر، ولكنه يصبح نوعًا أدبيًا بعد معالجة الشاعر له، وهنا تتحقق الصلة بين الذات والموضوع... وقد مرت هذه الصلة بتغيرات عديدة منذ نشوء المدرسة الكلاسيكية وحتى الحداثة وما بعدها.. لقد كانت المدرسة الكلاسيكية تضع حاجزًا بين ذات الشاعر وموضوعه ويميل الشاعر إلى أن يكون (موضوعيًا) بحيث يستقل الموضوع عن الذات الشاعرة إلى درجة تتجاوز المعقولية؛ على الرغم من وجود مبررات مقبولة لهذا الابتعاد تبعًا لنوعية الموضوع وطبيعة التعامل معه.

إن طبيعة التعاطف بين الشاعر وموضوعه قد أخذت منحاها الأشد عند الشعراء الرومانسيين، حيث اصطبغت موضوعاتهم بطابع فردي بحت، وغدت بعض قصائدهم محض تهويمات شخصية لا أكثر، وهو النقيض تمامًا للمدرسة الكلاسيكية.

إن الغلو المعاكس من جانب المدرسة الرومانسية قد أدَّى إلى حدوث رد فعل مناقض لكلا المدرستين عند شعراء الحداثة وما بعدها، فقد تلاشت المسافة بين

الذات والموضوع لتصبح كُلاً واحدًا وفق التقنيات الحديثة باستخدام القناع والسرد والحوار والمونولوغ وما إلى ذلك. وفي نفس الوقت قد تبرز المسافة واضحة بين الذات والموضوع، ولكن لأهداف تتصل بتحقيق الوحدة الموضوعية بينهما؛ خاصة باستخدام تقنية المعادل الموضوعي الذي أنشأه الشاعر "ت.س. إليوت".

وعودة إلى شعرية الموضوعات أو لا شعريتها، يقول البعض إن التقدم العلمي والتكنولوجي قد فرض مفردات جديدة لم يعهدها الشاعر وبالتالي خلقت موضوعات جديدة تحتم تناولها شعرًا... إن هذا الرأي يحمل في طياته عوامل بطلانه، فهذه المفردات الجديدة يمكن استيعابها في القصة أو الرواية أو المسرحية أو أي نوع آخر يستحدث وفق متطلبات العصر، وليس بالضرورة أن تكون أي مفردة حديثة موضوعًا شعريًا.

إن مقدرة الشاعر على استخدام الموضوعات وجعلها شعرية؛ حتى لو كانت لا شعرية بحد ذاتها؛ هي المقياس الأفضل في هذا المجال، فالوردة مثلاً موضوع شعري بحد ذاته وقابل لأن يستخدم شعريًا، لكن القدرة على معالجة هذا الرمز بشكل شعري تختلف من شاعر إلى آخر، ربما تضفي عليه شعرية معينة أو لا.

وقد يأتي شاعر ما ويخلق من الموضوعات اللا شعرية مثل (الشارع) أو (الحافلة) أو (الطائرة) موضوعات شعرية، وقد يخفق شاعر آخر في ذلك... وقد أصبح لدى الشاعر الحديث القدرة على خلق قصائده وصياغتها من أشد الموضوعات إيغالا في اللا شعرية، وقد كان الشاعر الفرنسي "بودلير" بارعًا في ذلك، مثلما كان الشاعر العربي "نزار قباني".

تعبوية القصيدة بين المباشرة والدلالة

قد تكون القصيدة المباشرة ضرورية في أهدافها ومهماتها التعبوية، ولكنها ستفقد معظم عناصرها الفنية والجمالية، وستحتفظ بالبعد الخطابي والمدلول السياسي فقط، وإن القصيدة الفنية ذات البُعد السياسي أكثر تأثيرًا وخلودًا من القصيدة السياسية المباشرة، ولو تتبعنا الشعر العربي إلى منابعه لوجدنا أن الشاعر الجاهلي كان صحيفة عصره، وكان يعبِّر عن قضايا وهموم قومه بقصيدته المباشرة إلى حدٍ ما؛ خاصةً إذا كانت الأحداث تهدِّد مصيرهم... وفي عصر النبوة كان "حسان بن ثابت" ناطقًا باسم ذلك العصر ومعبرًا عن مختلف المواقف في مختلف المجالات والأحداث السياسية يذبُّ عن معتقداته ومبادئه كأي مقاتل محارب... وفي العصور التالية كان المنهاج يسير على وضعه السابق،فـ"المتنبي" كان عونًا لـ"سيف الدولة" على أعدائه الروم، وقصيدته لا تميل إلى المباشرة كثيرًا؛ إذ تحتفظ بالكثير من العناصر الفنية والجمالية.

والشاعر الإنكليزي "أودن" في قصيدته السياسية (١سبتمبر ١٩٣٩) كان مباشرًا في إدانة الهتلرية والعدوان الذي تسبَّب في نشوب الحرب العالمية الثانية، ولكن هذه القصيدة وقعت في شرك الشعارات السياسية المعروفة المعادية للحرب بصورة عامة؛سواء كانت حربًا وطنية أو لا وطنية، حربًا مشروعة أو لا مشروعة، وهو يخلط الأمور إلى حد المساواة بين "هتلر" والمصلح الديني "مارتن لوثر" ووضعهما في خانة واحدة.

ويحدِّد الشاعر "د. حامد الراوي" في قصيدته (مع من تكون) المنشورة في ١٩٩٨/١٢/٢٥ أن الانتماء للوطن بصرف النظر عن الانتماءات السياسية المختلفة هو الأقوى، وحين يمر الوطن بمحنة ما؛ تنمحي المسافة بين المواطن والوطن لتصبح كُلاً واحدًا... وهو يتساءل بمعنى ما كيف يمكن أن يكون الإنسان عدوًا؟ هل يمكن أن يقف بصف العدو المتربص ضد نفسه؟:

(لا تلتفت إلا إلى هذا الوطن/ لا تلتفت إلا إليه/ وإن بدا يومًا شبيهًا بالكفن).

إنه اختيار الموت في الوطن إذا تعددت الاختيارات، وترجيحه على أي اختيار آخر.

لقد تخلص الشاعر من التقريرية المباشرة إلى حد كبير، وأوفى موضوعة (الوطنية والواجب القومي) حقها؛ بدون الدخول في شعارات مكررة.

لذلك فإن القصيدة السياسية لها مجال محفوف بمخاطر الانزلاق في المباشرة وفقدان الجوانب الفنية, وهنا تكمن حذاقة الشاعر في امتلاك موضوعه السياسي وأدواته الفنية القادرة على التعامل مع هذا الموضوع بحساسية شديدة.

المسابقات الشعرية في الفضائيات العربية والشعر الحديث

إن إقصاء قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر أو ما يسمى بالشعر الحداثوي من مسابقات الشعر العربي في الفضائيات العربية هو عدم اعتراف صريح من جهات رسمية معينة بهذا النوع من الشعر، وتكريس للشعر العمودي كشكل استمد شرعيته من عمق بعيد في الزمن. وهذا معناه نسف لمنجزات أكثر من نصف قرن في إطار الشعر الحداثوي، وتراجع كبير بالذائقة العربية في هذا السياق. ولكن لا بد لنا أن نتساءل: أين يكمن الخلل؟ هل في الجهات التي كرست الشعر العمودي كبنية شرعية وحيدة أم في طبيعة الشعر الحداثوي نفسه؟ لاشك إن إحدى المسببات المهمة لهذا النكوص هو الإيغال في الغموض والتركيبات المبهمة واللعبة اللغوية والدخول في دهاليز اللامعنى الذي دأب الشعراء الحداثويون على ارتكابه منذ بدأت ثورة الشعر الحديث في منتصف القرن الماضي مما أدى إلى نفور جزء مهم من جمهور الشعر من هذا النوع الأدبي. ولكن الذي يجعلنا نتراجع قليلًا عن هذا التقرير هو أن بعض شعراء هذه المسابقات (وخاصة في مسابقة أمير الشعراء) قد نجحوا في اتخاذ الشكل العمودي وسيلة من وسائل الوصول إلى الحداثة الشعرية حيث كان الشكل عموديا والمضمون حداثويا. وهنا تبطل الحجة التي طالما تشدق بها مناصرو الشعر الحديث بأن الشكل العمودي عاجز عن مواكبة الحداثة الشعرية. وربما تصدق هنا مقولة البعض بأن ما جرى فعلا هو مجرد تقليد للغرب وحركة الشعر الحديث فيها لا أكثر ولا أقل.

لقد أفرزت هذه المسابقات قصائد جديرة بان تدرس وفق هذا الإطار وبما يشكل مراجعة جادة للمنجز الشعري العربي طيلة خمسة عقود أو أكثر.

وقد يقول البعض أنه لا يمكن الاعتماد على الفضائيات التي تنهج منهجا لأغراض الكسب التجاري والإعلامي السريع للحكم على نجاح أو فشل التجربة الحداثوية في الشعر ولهم الحق في ذلك (على الرغم من اعتماد هذه الفضائيات على نقاد معروفين ولهم وزنهم الثقافي مثل صلاح فضل وعبد الملك مرتاض).. ولكن ألا

يمكن الاعتماد عليها باعتبارها مؤشرا ضمن مؤشرات كثيرة تدل على إخفاق هذه التجربة ؟ والواقع يثبت ذلك أيضًا فليس هناك سوى جمهور صغير من محبي هذا الشعر يتابع ما ينشر في دوائر ضيقة وليس هناك جمهور عريض كما هو للشعر العمودي. وقد يقول البعض أيضًا أن أزمة الشعر أزمة عالمية لا تشمل بلداننا العربية فحسب بسبب التقدم العلمي والتكنولوجي وطغيان الآلة والوسائل الحديثة في الاتصال وغيرها من الأسباب المعروفة، وهذا صحيح أيضًا ولكن رغم ذلك يظل للشعر في ديارنا العربية مذاقه الخاص وله محبوه ومريدوه والعلة تكمن في الشعراء لا في الشعر. والدليل على ذلك نجاح بعض رموز الشعر الحديث في كسب جماهيرية واسعة مثل نزار قباني ومحمود درويش. وقد تأثر الكثير من شعراء الفضائيات بهذين الشاعرين الكبيرين بشكل أو بآخر وهذا يدل على أن الخلل في الشاعر لا في الشعر. ومع ذلك فإن هذه الظاهرة بحاجة إلى مزيد من الدراسات الجادة لإعادة تقييم تجربة الشعر المعاصر وفق المعطيات الجديدة.

الروحي والجسدي في نص (غواية شاعرة) لـ "هادية العبد الله"

ينتسب هذا النص إلى قصيدة النثر حيث تتكثف الصور الشعرية لتخلق شِعرًا متميزًا يشي بفكرة عميقة هي العلاقة بين الروح والجسد. وقد تناولتها الكاتبة أو الشاعرة (هادية العبد الله) بطريقة توحي لنا أن الجسد جزء لا يتجزأ من الروح، وهذه مفارقة كبيرة وابتكار يُحسب لها، فالمعروف أن الروح تتنقى بقدر ابتعادها عن الجسد؛ والعكس صحيح أيضًا. وقد جرت الأديان على هذا المفهوم، فالمسيحية تعد الجسد مقبرة للروح والرهبنة هي إحدى الوسائل لقتل الجسد وارتقاء الروح.. بينما الإسلام يوازن بين طرفي المعادلة ليخلق حياة سعيدة معافاة، ولكن التصوف الإسلامي؛ وبجانبه المتطرف؛ ينحو بالروح إلى أعلى درجاتها من خلال الافتراق عن الجسد.

تبدأ الشاعرة قصيدتها بمدخل حسي:

مثيرة..

لو لامسها الوقت لاشتعل!

وفي المقطع الثاني يظهر رمز الجسد بمقابل (عيون الله)، وهنا يمكن تفسير هذه المقابلة على أساس أن الله سبحانه وتعالى هو خالق الجسد، فلا تثريب إذن في مفردة الجسد لأنها من خلقه:

شباكها المشدودة بحرص فاره

تتعثر بها عيون الله

كلما

تفتح من بين أغصانها.. جسد..

ويتوظف رمز (الشبك) هنا لدلالاته القوية على الغواية، كما تحيلنا مفردة (أغصانها) إلى فكرة الشجرة المحرمة التي أزلت آدم وحواء وأخرجتهما من الجنة.

يعبِّر المقطع الثالث عن الوجع الساري في هذا الجسد في لوعته واشتياقه للآخر، ولكن الشاعرة تغلف هذا الاشتياق بعبارة تحيلنا إلى الإشارات الدينية الإسلامية (ما تيسر من وجع).

سيان ممتدة

سيان ململمة

يتلطف من بين عينيها.. ما يتيسر من وجع

ويزداد التألق الجسدي في المقطع الرابع، ولكن دون استخدام الإشارات الدينية، حيث تتفاقم الرغبة وينتفض الجماد:

تسقط من شامتها الشمس

لتشرق من خلخالها..

فتورق في القفار.. الرغبة..

وينتفض الجماد..

وفي المقطع الخامس يتماهى الجسد بالروح عبر رمز السماء من خلال صور جميلة موحية؛ ولكنها خطرة، قد تصل إلى حد الاتهام، فـ(المعراج) و(النبوءة) يجري توظيفهما بطريقة يمكن تفسيرها كذلك.. ولكن الشاعرة توحي لنا حقيقة بالارتباط الجسدي والروحي واندماجهما في أعالي السماء، وهنا تكمن المفارقة، لأن استخدام رمز السماء للإيحاء بالروح لا اندماج الروح بالجسد:

تمسد رأس السماء بإبائل يديها

فيتدلى المعراج..

وتنهمر النبوءة بين راحتيها.. .

زخة.. تلو زخة..

والسطر الأخير من هذا المقطع (زخة.. تلو زخة..) يحيلنا إلى إحدى قصائد نزار قباني المعروفة.

وفي المقطع السادس تمهِّد الشاعرة للدخول إلى المقطع الختامي المتكون من كلمة واحدة:

حين تحاصرك عيون الأرصفة..

يكون ظلُّها قد عبر..

ولا يخفى ما للجسد من سطوة على العيون التي تراقبه عبر المارة على الأرصفة.

ولكن الشاعرة تصدمنا بالمقطع الأخير:

فسبحوا..

لتحيل الجسدي إلى روحي خالص أو للتمازج بينهما ليكونا كُلاًّ واحدًا، وهذا استكمال للمفارقة التي بدأتها في المقاطع الأولى من القصيدة.

ولم تكتفِ الشاعرة بالمقطع الأخير من القصيدة، بل أضافت توقيعها الذي يحمل اسمها (هادية) لتوحي لنا بالإشارة الدينية من وراء ذلك..

إن تقسيم القصيدة إلى سبع مقاطع له دلالة دينية أيضًا لما يحمله الرقم (سبعة) من إشارات تتعلق بالخلق والتكوين.. كما يحمل عنوان القصيدة (غواية شاعرة) معنى يرجِّح العلاقة بين الجسد والروح باتجاه يميل نحو الجسد، ويذكِّرنا بالإشارة الدينية عن الشعراء الذين يتبعهم الغاوون.. وإذا أخذنا بهذا المعنى فإن القصيدة تأخذ منحى آخر لا يخدم فكرة التمازج بين الروحي والجسدي الذي يتضمنها هذا التحليل... ولذلك آثرت الإشارة إليها في نهاية المقال.

إن الدخول في تحليل هذه القصيدة مغامرة خطيرة نرميها في رقبة الشاعرة ونتنصل من عواقبها.

الواقعي والـمتخيل في نص (نافذة) لـ"هادية العبدالله"

مرّة أخرى.. أنهض إلى الرقص

أحلّ ضفيرتي

وأقتطف من عنقود السماء..

تفاحة

أشّمها

ثمّ أدحرجها بين الأقدام.. .

وأركل الهواء بخاصرتي..

وأرقص.. !

/

كعروس الوقت..

أتمايل بين يديه عارية.. كالصمت

وهو بصدغيه الهائجين

يلتقط من طرف حلقومي.. أسراري الحمراء

ليمضغها.. بهدوء

/

أعرف أنّ هذا الضوء العابث

كان يتلصص عليّ من كوّة نافذتي الموصدة..

وأنه كان يتقاسم معي كل لحظات سعادتي

التقت عينانا في المرآة يوما..

مثل عشين خاويين..

فرمقني بخبث.. ودقّ جرس القلب.. وهرب!

/

أذكر أيضًا عندما تزحلق مرة على نافذتي

وامتصّ بلسانه البارد.. ما تبقى من قارورة عطري

وكيف انتظر الليل لياتي

وتسلّل عبر أشيائي

أغلق أهداب مرآتي الكسولة

واقتلع القنديل المزعج من ساقه

ثمّ حملني كالجنازة الصامتة..

إلى..

إلى حمّام البخار الدائخ

لنرخي هنا كاناقتنا

حتى.. وقت متاخر من الضباب.. !

/

كنتُ أعرف أيضًا..

أنني سابقى أرقص مع أعمدة الوهم

وأن أناملي الخمس ستبقى تعزف فوق جسد الهواء

عندما تركله خاصرتي..

بوداعة هذه المرة..

لأنه وحده كان المتامل الأنيق..

ووحده من مشّط ضفيرتي.. على كتفي الأيمن.. برفق

وأنّه وحده من غادر نافذتي.. بلباقة..

/

هكذا..

لفرط امتلائي بك.. ساجهضك..

حتى لو تفسّخت عليّ ثياب العرس..

و لطّخت رقصتي.. بالشمع الأحمر

/

هذه المرة.. سارقص دونك..

ساعيد ترتيب نافذتي

لأطال منها السماء فقط..

ستكون مكرّرة.. مملوءة بالشمس

بعيدة عن فصول الجفاف.. الباهتة

ساقطف من عنقها تفاحة.. خضراء..

وأكسرها..

كحلم أخرق

وأرمي ببذورها فوق امرأة.. مكفّنة بالانتظار

علّها تسترجع نضارتها بعدك..

وترقص هي أيضًا..

دونك من جديد.

• • • • •

المعنى التقليدي لرمز (**النافذة**) نجده في نهاية هذا النص (**الانتظار**)، **ولكن الرمز** هنا ينفتح ويتسع ليصل **إلى** مديات بعيدة لكل ما في الحياة من عمقٍ **واتساع**... يبدأ النص بطرح رمز آخر له عمقه الديني والتاريخي (**التفاحة**) تلك الفاكهة المحرمة المرتبطة جذورها بالسماء والمتدلية **إلى** متناول المرأة في هذا النص:

مرَّة أخرى.. أنهض إلى الرقص

أحلَّ ضفيرتي

وأقتطف من عنقود السماء..

تفاحة

أشمّها

ثمّ أدحرجها بين الأقدام..

وأركل الهواء بخاصرتي..

وأرقص..!

يختلط الواقعي بالمتخيل بمستويين في هذا النص تجبرنا على التعامل معهما كشيئين منفصلين تارة؛ وكشيء واحد تارةً أخرى. فعلى المستوى الواقعي تقع المرأة هنا في دائرة الفعل المُحرم، ولكن المرأة هنا لا تقرُّ بالانعكاسات الاجتماعية لفعلها حيث (تركل الهواء بخاصرتها وترقص). أما المستوى المتخيل فانه يتجلى بتماهي المرأة في هذا النص بحواء الأولى في تمردها على شروطها الدينية والإخلاص لأنوثتها وجبلتها التي فطرها عليها الخالق العظيم في التوق إلى التوحد مع حبيبها وندِّها في الوقت ذاته (آدم).

ويمتد المتخيل مثلما - الواقعي - إلى المقطع الثاني من النص حيث يتم الفعل ويلتقط آدم أو الحبيب أسرار المرأة الحمراء ويمضغها :

كعروس الوقت..

أتمايل بين يديه عارية.. كالصمت

وهو بصدغيه الهائجين

يلتقط من طرف حلقومي.. أسراري الحمراء

ليمضغها.. بهدوء

والمجاز هنا يوحي بعدوانية الرجل ووحشيته وخبثه، فهو يستمتع بوجبته السرية المو غلة بالدماء بصمت و هدو ء.

وتجرنا كلمة (خبث) في المقطع الثالث إلى المتخيل حيث (الضوء العابث) الذي يتلصص على المرأة عبر النافذة. والضوء هنا يرمز لآدم في المتخيل، ولكن اقترانه بالعبث يجرنا إلى الواقعي (الحبيب) الذي يتسم بالخبث حيث يحقق رغبته ويهرب :

أعرف أنَّ هذا الضوء العابث

كان يتلصص عليّ من كوّة نافذتي الموصدة..

وأنه كان يتقاسم معي كل لحظات سعادتي

التقت عينانا في المرآة يوما..

مثل عشين خاويين..

فرمقني بخبث.. ودقّ جرس القلب.. وهرب!

إن مجاز (الضوء العابث) يوحي لنا بجُملة من المعاني نختصر منها ما تعنيه الكلمات المتضادة التي تعني النقيضين في آنٍ معًا، والتي يُصطلح عليها في اللغة الإنكليزية (ambivalent)، فالحب والكره يتجليان بوضوح في هذا المجاز.. ولكن الرمز العظيم (الضوء) يحيلنا إلى معانٍ أخرى ربما تتصل بمضمون هذا النص؛ كالمعرفة، ولكن المعرفة هنا متصلة بالشر لا بالمعرفة المطلقة. والجزء الأول من المقطع الثالث تكرار منوع للفعل المحرم كان بالإمكان الاستغناء عنه... أما الجزء الثاني من المقطع الثالث فيحيلنا إلى المتخيل بإشارته إلى (أعمدة الوهم) التي ترقص معها المرأة في النص، فلم يكن ذلك الرجل الحبيب إلا حُلمًا أو شيئًا أشبه بالوهم، أما المستوى الواقعي فربما يكون شخصًا حقيقيًا جاء لفترة ما ومضى إلى حال سبيله كالحلم:

أذكر أيضًا عندما تزحلق مرة على نافذتي
وامتصّ بلسانه البارد.. ما تبقى من قارورة عطري
وكيف انتظر الليل لياتي
وتسلّل عبر أشيائي
أغلق أهداب مرآتي الكسولة
واقتلع القنديل المزعج من ساقه
ثمّ حملني كالجنازة الصامتة..
إلى..
إلى حمّام البخار الدائخ
لنرخي هنا كاناقتنا
حتى.. وقت متاخر من الضباب.. !
كنتُ أعرف أيضًا..
أنني سابقى أرقص مع أعمدة الوهم
وأن أناملي الخمس ستبقى تعزف فوق جسد الهواء
عندما تركله خاصرتي..
بوداعة هذه المرة..
لأنه وحده كان المتامل الأنيق..
ووحده من مشّط ضفيرتي.. على كتفي الأيمن.. برفق
وأنّه وحده من غادر نافذتي.. بلباقة..

والنافذة هنا ترمز لحياة المرأة التي يغادرها ذلك الرجل بلباقة ملحوظة حيث ترك أثرًا طيبًا في ذاكرتها.

وفي المقطع الرابع توظف الشاعرة تقنية الالتفات، حيث يتحول الخطاب السردي من الشخص الثالث إلى الشخص الثاني أو المخاطب بعدما غادر المرأة حبيبها بوداعة لأسباب لا نعلمها ربما ترضي تلك المرأة ولكن لا تقنعها تمامًا حيث تتحول إلى لغة هجومية وعدائية تجاهه :

هكذا..

لفرط امتلائي بك.. ساجهضك..

حتى لو تفسّخت عليّ ثياب العرس..

و لطّخت رقصتي.. بالشمع الأحمر

وتتزاحم الصور الموحية في هذا المقطع الثري، فالمرأة ممتلئة بحب هذا الرجل، ومن فرط امتلائها فإنها مضطرة إلى إجهاض هذا الحب الوليد ومجبرة عليه بفعل الهجران الذي سبَّبه ذلك الحبيب ولطَّخ رقصتها باللون الأحمر (أو لطخ بدلة عرسها باللون الأحمر) دلالة على انتصارها لكرامتها المهدورة ورفضها لذلك الحب الذي لم يدم بختم تلك العلاقة بالشمع الأحمر.

ويتم التحول النهائي للمرأة في المقطع الأخير من النص، وتحدث القطيعة التامة مع الرجل باتجاهها إلى سماء بلا شجرة تحمل تلك الثمرة المحرمة عبر نافذة الحياة:

هذه المرة.. سارقص دونك..

ساعيد ترتيب نافذتي

لأطال منها السماء فقط..

ستكون مكرّرة.. مملوءة بالشمس

بعيدة عن فصول الجفاف.. الباهتة

ساقطف من عنقها تفاحة.. خضراء..

وأكسرها..

كحلم أخرق

وأرمي ببذورها فوق امرأة.. مكفّنة بالانتظار

علّها تسترجع نضارتها بعدك..

وترقص هي أيضا..

دونك من جديد

ولكن هذه المرأة لا تيأس تمامًا، بل تعدنا بأنها ستقطف تفاحة خضراء وتنثر بذورها - لترمز للأمل الأخضر باستمرارية الحياة - فوقها بانتظار أن ترقص مع حبيب جديد يعيد لها نضارة الحياة.

سرُّ الخلود : قراءة في قصيدة (وجد الوجود) للشاعرة "بهيجة أدلبي"

سالتُ الروحَ عن سرِّ الخلودِ ... وعن آفاقها خلفَ الحدودِ

فقالت لي: أنا في الوجدِ سرٌّ ... "وجود الوجدِ في وجدِ الوجودِ"

فقلتُ لها : أفيضي كي أراني ... إذا ما تهتُ في فيض الشرودِ

فاعمتني بفيضٍ من ضياء ... وطافت بي على نهر الورودِ

شربتُ السرَّ كاسًا من خيالٍ ... ورحتُ أغيب في الصمت البعيدِ

رأيتُ منازلي وسمعتُ صوتي: ... أنا في الوجدِ في العشق الشديدِ

أما مَنْ يكشف الأستار عني ... ويحملني إلى أقصى حدودي

فهام النورُ حولي ثم أوحى ... إلى روحي لتفضي بالمزيدِ

فقالت لي: هنا في البردِ كشف ... وكشف السرِّ في الليلِ المديدِ

فقلت لها : إذا الأسماء تاهت ... أعيني على الوهم الطريدِ

فقالت: أنتِ في برقي مساء ... ونور الكشف بي من بعض جودي

إذا أسريتِ لي أخفيتُ سرِّي ... فسرِّي خلف خافيةِ المُريدِ

إذا ما شئتِ أسبابي وبابي ... أنا في عُمقِ أعماقِ السجودِ

فقلت لها: أرى، قالت: عماء ... فلمَّا تبلغي بصر الحديدِ

ولما تبلغي آلاء وجدي ... فمَدي في مدى مدِ المدودِ

وقالت لي : إذا أفشيتُ سرّي ... بلغتِ وأنتِ من طينٍ عنيدِ

وأغواكِ الخلودُ فلا مكان ... يضم رؤاكِ في سفرِ الخلودِ

خذي مني وعني سرَّ وجدي ... فقلتُ لها: أنا وجدي وجودي

فقالت آهٍ قد أدركتِ سرِّي ... وجودُ الوجدِ في وجدِ الوجودِ

"سر الخلود" هو الموضوع الأساسي في قصيدة (وجد الوجود) للشاعرة" بهيجة مصري أدلبي".. وكما هو ديدن الشاعرة أدلبي في معظم أشعارها الصوفية فإن نصها هذا ممتلئ بالإشارات الصوفية ومصطلحاتها.

تبدأ القصيدة بحوار الشاعرة مع الروح أو الذات أو النفس وهو أشبه بما يسمى أدبيًا بالمنولوج الداخلي أو الدرامي ولكن الاختلاف هنا هو أن الآخر يتكلم ويتحاور وليس صامتا ومستمعا فقط كما هو في المنولوج الدرامي، أي أنها خلقت من روحها شخصية أخرى تحاورها وكأن الحوار قائم بين الجسد والروح. وقد دأب الكثير من الشعراء على العزف على وتر هذه الثنائية والفصل بينهما باعتبارهما عالمين متناقضين مختلفين. ولكن هناك نغمة جديدة عند شعراء آخرين لعدهما كلاً واحدًا لا ينفصل. ومهما يكن من أمر فإن القصيدة تشير إلى الجسد هنا بجملة (وأنت من طين عنيد) في هذا البيت :

وقالـــت لـــي ، إذا أفشـــيتُ ســـرّي   بلغـــتِ وأنـــتِ مـــن طـــينٍ عنيـــدِ

وتشير إلى الكشف والتجلي بعبارة(بصر الحديد) في هذا البيت:

فقلـــت لهـــا: أرى، قالـــت: عمـــاء   فلمَّـــا تبلغـــي بصـــر الحديـــدِ

وذلك بالتناص مع الآية الكريمة في سورة (ق): { لَقَدْ كُنتَ فِي غَفْلَةٍ مِّنْ هَذَا فَكَشَفْنَا عَنكَ غِطَاءكَ فَبَصَرُكَ الْيَوْمَ حَدِيدٌ } (ق-٢٢). وهنا يحدث الكشف الرباني عندما يتخلص الإنسان من أدرانه الدنيوية والجسدية ويتعرف بذلك إلى سر الوجود؛ وفق تفسير المتصوفة لهذه الآية الكريمة، على خلاف تفسير الآخرين لها كما وردت في سياقها بأن الإنسان يتعرف في يوم الحشر على حقيقة نفسه وغفلته في دنياه عن إدراك عيوبه... وتستعمل الشاعرة هذا التعبير خطأ (بصر الحديد) – ربما بسبب الوزن والقافية – لأنه مضاف ومضاف إليه، فهنا الحديد يبصر؛ وليس هو ما أرادت الشاعرة إيصاله، بل (بصرك حديد) وهي صيغة الصفة والموصوف حيث تعني أنها لم تبلغ بعد مرحلة أن يكون بصرها حديدًا؛ أي قويًا.

لقد اعتمدتْ الشاعرة على مقولة وضعتها بين قوسين (**وجود الوجد في وجد الوجود**) في الوصول إلى فكرتها الأساسية (سر الخلود). فربما تكون المقولة

مقتبسة من أحد المتصوفة، أو أنها من بنات أفكار الشاعرة. وربما تريد الإشارة بها إلى مبدأ وحدة الوجود لـ"ابن عربي" وأتباعه مثل "ابن الفارض" و"التلمساني" وغيرهما، والذي يشير إلى وحدة الخالق والمخلوق وفق تفسيرهم للظواهر الطبيعية من منظور صوفي... وقد صدرت الشاعرة القصيدة بهذه المقولة وأنهتها بها أيضًا، كما أن عنوان القصيدة مجتزأ من هذه المقولة.. وهذا معناه أن القصيدة ما هي إلا شرح لهذه المقولة التي يمكن تفسيرها على أنها تمثل محبة الله المتجلي في خلقه.

ومن المعروف أن الخلود يكون في دار البقاء (الآخرة) – وفق المنظور الديني – وليس في الحياة الدنيا؛ فهي دار الفناء... إن الروح هنا تجادل الذات الشاعرة بان طموح الخلود الدنيوي محض هباء:

وأغـــواكِ الخلـــودُ فـــلا مكـــان يضـــم رؤاكِ في ســـفرِ الخلـــودِ

ويمكن أن نستشف من هذا الحوار أن الروح تعدُّ الخلود خلودًا في دار البقاء لا في دار الفناء مثلما تطمح إليه الذات الشاعرة... ويحيلنا هذا إلى أن معظم الشعراء يتوقون دومًا إلى الخلود في دار الفناء، والكثيرون منهم تناولوا هذه الفكرة وهذا الهمّ المقيم الذي ما انفك يؤرقهم.. وقد ذكر الشاعر الإنكليزي وليم شكسبير في إحدى قصائده - على سبيل المثال - أن خلوده يكمن في فنّه وكلماته، وأن البشرية ستظل تذكره بعد مئات السنين من موته من خلال شعره وفنّه؛ وقد صدق في ذلك... ولكن السؤال يبزغ هنا: هل يا ترى يقتنع الشاعر أو الفنان بأن خلوده يكمن في شعره أو فنه، أم هو مجرد عزاء؟.. في اعتقادي أنه مجرد عزاء، لأن جسد الشاعر سيتلاشى ولا يهمه بعد ذلك بقاء شعره أو فنائه، خاصة أن أغلب الشعراء حسيون ولا يهمهم غير خلودهم في الحياة الدنيا؛ رغم استحالة ذلك... ولكننا لا نعدم من شعراء زُهَّاد آخرين لا يطمحون هذا المبتغى، بل تراهم يغورون في مجاهل الوجود وأعماقه ليكتشفوا عُقم هذا العالم وأن لا خلود إلا في دار البقاء الأزلي.

المفارقة الساخرة في القصيدة السياسية

يتميز الشعر السياسي عمومًا بمواكبته للمراحل الآنية التي يمرُّ بها الوطن والأمّة والعالم.. ويعالج هذا الشعر الحدث السياسي من وجهة نظر الشاعر في أغلب الأحيان، إذ أنه يضفي رؤيته السياسية على الأحداث ويلوِّنها بآرائه وأفكاره.

والشاعر "وليد دحام" يفسِّر ما حدث للعراق طيلة عام (٢٠٠٣م) وأسباب خسارته في الحرب في قصيدتين، هما: (نديم) و (حوار ثقافات). يستخدم الشاعر الأسلوب الواقعي واللغة اليومية المباشرة، كما أنه يميل للمفارقة الساخرة لتعميق الإحساس بوقع الكارثة. والقصيدة عند الشاعر وليد دحام عبارة عن قصة قصيرة جدًا، أي أنه يفضل الشعر القصصي لسرد الأحداث ويعتمد على أسلوب الضربة الفنية في نهاية القصيدة بطريقة تشابه لحظة التنوير في القصة القصيرة.

في القصيدة الأولى (نديم) يوظِّف الشاعر الحوار المسرحي في إطار سردي قصصي، ويهاجم التفكير الخرافي بأسلوب جدلي ويعتبره أحد الأسباب المهمة في ما حصل للعراق:

قال لي، بعدما (صمط) كاسين من العرق الممتاز

وتجشا

الأمريكان مهزومون

ونهايتهم محتومة

ليس لها إلا أيام

وهنا يؤشِّر الشاعر أن المتحدث كان مخدرًا بشكل واقعي، أو أنه يرمز إلى التخدير بفعل مقولات جامدة وشعارات حماسية.

ويجيبه الشاعر بلغة الاستفهام:

قلتُ ملهوفًا.. كيف ؟

وتتحول اللغة المسرحية إلى لغة سردية:

جاءت أدلته القهارة

كلمات من (السويحلي)

قيلت أيام العصملي

وكان الأحرى بالشاعر أن يضع كلمة (العصملي) بين قوسين أيضًا مثلما حصل في كلمة (السويحلي) لأنها لفظة عامية أيضًا، ومع ذلك فقد كان وقعها مؤثرًا على المستوى التاريخي لأنها تحيلنا إلى أسباب هزيمة العثمانيين أمام الإنكليز، حيث أن الفجوة العلمية والتكنولوجية كانت واسعة بين القطبين المتحاربين مثلما الوضع في الحرب الأخيرة بين الأمريكان والإنكليز من جهة والعراق من جهة أخرى...

وتأتي النهاية المأساوية لهذه الحرب ممثلة بهذه الكلمات:

فلطمتُ جبيني وبكيتُ

أما القصيدة الثانية (حوار ثقافات) فيؤخذ عليها الإغراق في النثرية؛ على الرغم من أن هاتين القصيدتين هما قصيدتا نثر أصلاً، ولكن القصيدة الثانية تعتمد الجملة الطويلة وتفتقد التركيز المطلوب في هذا النوع الشعري، وقد انسحبت النثرية حتى على عنوان القصيدة:

في محاولة مني فتح القنوات مع الأمريكان

حاورتُ مجندةً أخّاذة

كانت تلاطف طفلي في الباب

ويشير الشاعر في هذه الأسطر إلى ظاهرة انتشرت في بداية الاحتلال، وهي ملاطفة المجندات أو المجندين للأطفال؛ في محاولة منهم لفتح باب الحوار الإنساني من كوة الطفولة... ولكن الحوار يتوقف عند هذا الحد لأنه ليس حوارًا جدليًا، أو أنه حوار غير متكافئ:

قلتُ لها: أيّ الطرق أسهل في نيل الحرية أو تسلم تاج الديموقراط ؟

قالت: ما رؤيتك أنت ؟

فالمجندة هنا لم تجب على تساؤل الشاعر أو الراوي؛ على الرغم من أن تساؤله لا يصب في جوهر المشكلة، ولكنها أرادت أن تعرف تفكيره فقط وهو:

قلتُ : وحدة الأمة وبناء كيان فتاك

من المحيط الهادر.. حتى الخليج الثائر

وتظهر هنا النبرة الساخرة لدى الراوي الذي يعبِّر عن حلم مستحيل لم يتحقق أبدًا، وهو حلم الوحدة العربية والذي تظهر إحباطاته في هذين السطرين نتيجة للنكسات الوحدوية التي مرت بها الأمة، والتي مرت عبثًا بعدما أساءت للفكرة ذاتها:

ضحكتْ دهشة حتى استلقتْ

صارخة (يو كريزي)

وهنا تبدو المفارقة الساخرة واضحة في تصرف المجندة وفي كلماتها الساخرة الأخيرة والتي أوردها الراوي بكلماتها الإنكليزية (you crazy) للدلالة على مدى استهانة الطرف الآخر بالأفكار التي أوردها الراوي.. وهذه الكلمات تحكم على هذا الحوار الدائر بين ثقافتين بالفشل الذريع، لأنه لا وجود لحوار أصلاً، فبطلة القصيدة (مجندة) أي أنها ترمز للأسلوب العسكري الذي لا يعرف غير لغة القوة؛ على الرغم من أن هذه المجندة كانت تتبرقع بالسلوك الإنساني بمداعبة الطفل.. كذلك فإن الشاعر يشير بطرف خفي إلى أن أعداء الوحدة العربية لا يمكن أن يسمحوا بأي شكل بتحقق هذا الحلم!.

خالد علي مصطفى .. شاعرًا

في كلية التربية ـ جامعة تكريت؛ جرت مناقشة أطروحة الماجستير للباحث "فليح مضحي السامرائي" وكانت بعنوان: (شعر خالد علي مصطفى / دراسة فنية) بإشراف الدكتور "صالح الجميلي"... حيث قدَّم الباحث خلاصة مطولة عن أطروحته، منها أن الشاعر هو أحد أبرز شعراء الستينات في العراق ولم تجر دراسته كفلسطيني عاش في العراق، ولم يدرس كعراقي باعتباره فلسطينيًا... وقال إن الشاعر قد زامل أهم الشعراء الرواد، حيث أنه تفاعل معهم تأثرًا وتأثيرًا، وقد تأثر بـ"إحسان عباس" و"السياب" و"الملائكة"، وكان معجبًا بالرومانسية ولكنه يرفضها. يشجع قصيدة النثر، لكنه بنى قصيدته وفق مقاييس البناء التقليدي للقصيدة دون أن يهمل التغييرات التي حدثت في القصيدة العربية الحديثة.

وقد تناول الباحث في أطروحته المجاميع الشعرية الست المعروفة للشاعر حصرًا.

في الفصل الأول تناول الباحث اللغة الشعرية والرموز التي طغت على مجاميعه وهي : الوطن ـ الماء ـ النهر ـ البحر ـ الرمل ـ الصحراء ـ البيد ـ القفار.

وفي الفصل الثاني تناول الباحث الصورة الشعرية وإيضاح تجربة الشاعر ومعاناته حيث شكّل قلق المنفى أبرز سماته.

وفي الفصل الثالث تناول الباحث الموسيقى الشعرية، ومنها الموسيقى الخارجية واستعمال الشاعر للبحور ونمطه في الخروج على البحر.. كذلك حجم التناوب (أي تكوين القصيدة في شكلين عمودي وحر) وأثره في القصيدة وحضور النص النثري في النص الشعري.. كذلك تناول الباحث في هذا الفصل الموسيقى الداخلية ووسائل بناء الموسيقى والتكرار في القصيدة.

وفي الخاتمة ذكر الباحث أن الشاعر قد ترك فلسطين وهو في التاسعة من عمره مما خلف في نفسه أثرا كبيرًا، حيث انعكس ذلك في شعره الذي اتصف بالأنين والحنين إلى الأرض.

وقد اعترض عضو لجنة المناقشة "د. سعد ياسين العكاش" على عدة موضوعات طرحها الباحث، منها النثر في شعر خالد، وقال إنه لا توجد قصيدة واحدة في شعره يشوبها النثر، حيث أن الشاعر يمتلك لغة مجازية وإيحائية عالية المستوى... واعترض د. سعد على تحديد مفردات الشاعر ورموزه المهمة بأربع مفردات هي: الوطن - الماء - الرمل - الخوف، وركز على ضرورة دراسة المستوى الموسيقي الذي يضفي على المعنى بُعدًا دلاليًا... كذلك انتقد مسألة دراسة الشاعر باعتباره شاعرًا غير عراقي، وقال بأنه شاعر عراقي يفترض أن تدرس سيرته الذاتية بتشخيص العوامل العامة والخاصة التي تركت بصماتها في شعره؛ وليست السيرة الشخصية له... وقال أيضًا إن الشاعر قد وظف المفردة القرآنية في نسيج شعره، فديوانه الأول "موتى على لائحة الانتظار" ذو مرجعية تاريخية دينية.

فيما اعترض "الدكتور عبد اللطيف حمودي" على الباحث في كونه لم يتناول الجانب السلبي في شعر خالد، وذكر بأن خالد علي مصطفى كان ناقدًا إضافة إلى كونه شاعرًا، ووصف الشاعر الحديث بأنه ينقد نفسه دائمًا حيث يُصحح ويعدِّل في شعره... وقد أورد السيد المناقش إحدى السلبيات الظاهرة في قصائد الشاعر وهي ظاهرة تكرار القافية في القصيدة.

فيما اعترضت "الدكتورة بشرى البستاني" رئيسة لجنة المناقشة على منهج الباحث وهو المنهج التحليلي الوصفي، وقالت إن المنهج الوصفي قد اندثر، وأنه لا يوجد منهج تحليلي، لأن التحليل آلية تستخدمها كل المناهج، ولو أن الباحث اتخذ المنهج السيميائي ووظَّف معه التأويل لكان أفضل... ووجهت د. بشرى نقدها للباحث بأنه لم يلتقط المشكلة الحقيقية في شعر خالد وهي الصعوبة البالغة لشعره وغموضه... كذلك اعترضت على تناول الرموز في قصائده من قِبَل الباحث، وقالت إن رموز الشاعر كلها خاصة وليست عامة، وإن الباحث غير ملزم بآراء الشاعر؛ على الرغم من كونه ناقدًا، وإن على الباحث أن لا يكون منقادًا وتقليديًا... كذلك اعترضت الدكتورة بشرى على اللغة الصحفية التي استعملها الباحث في أطروحته.. واعترضت الأستاذة بشرى البستاني على عدم استعمال الباحث للبيان الشعري الذي أصدره الشاعر مع زملائه سنة ١٩٦٩ كقضية نقدية، وعدم إيراد

الباحث لموقفه من الإبداع وما هي رؤيته الشعرية وما هي التحولات من ديوان إلى ديوان... كذلك مسألة استبطان الشاعر للتراث وإعادة خلقه وتمثله من جديد، وأوردت مثالاً لذلك في المعلقة الفلسطينية للشاعر... أما عن مسألة كون الشاعر ناقدًا فقالت إن الشاعر لا يمكن أن ينفصل عن كونه ناقدًا... كذلك انتقدت مسألة الاهتمام بالشكل فقط لأن مهمة الشعر العربي؛ كما تقول؛ هي تأسيس المعنى، فإذا غُيب المعنى أساء ذلك للشعر كثيرًا... أما عن النثرية في قصائد الشاعر فقد قالت الدكتورة بشرى أن السرد هو الذي قرَّبها من النثر ولكنها شعر.

وقد أضفى حضور الشاعر المناقشة صبغة جميلة عليها بتعليقاته ومداخلاته.

كمال سبتي : شاعر المنفى والعزلة

(١٩٥٤- ٢٠٠٦)

كان موقف الشاعر "كمال سبتي" من الحرب التي أدت إلى احتلال العراق؛ مضادًا (**أكتبُ شِعرًا كل يومٍ ضد الحرب**) [1] على الرغم من أنها ستؤدي إلى تخليصه من النظام الذي يعاديه, وقد كان موقفه في فترة ما بعد الاحتلال موقفًا مثاليًا لأنه ضد الحرب إطلاقًا [2].. فعلى الرغم من كرهه للسياسة والحزبية (**لا عدو للشعر أقسى وأخطر من الحزب، أيّ حزب. كان علينا في المنفى أن نقوم بجُهدٍ جبارٍ من أجل تحرير الأدب من ربقة العبودية الحزبية**) [3] إلا أنه يجد نفسه منهمكًا في السياسة ومضطرًا إليها بفعل الظروف السياسية القاهرة التي يمر بها بلده (**سقط الصاروخ الأول على بغداد..سقط على قلبي.. خفت**) [4]. وقد كان موقفه سياسيًا حين لم يلتحق بوطنه بعد سقوط النظام الذي كان يعاديه, حيث أدَّت الحرب برأيه إلى ظهور الصراع الطائفي والعرقي (**وها نحن غاضبون لا مستمتعون.. غاضبون على مرحلة الاحتلال وهياج غرائز الطوائف والمذاهب والأعراق**) [5].

يعدُّ كمال سبتي أحد أهم شعراء السبعينات في العراق، ويختلف عن معظمهم بلغته البسيطة البعيدة عن الإلغاز والإبهام والتقعر حيث يقول: (**أنا أسعى إلى المعنى في** قصيدتي أما القارئ فأنا لا أعرفه. لكن مؤكد سيكون لي قارئ بسبب أن قصيدتي هي قصيدة معنى).

والمعنى في شعر كمال سبتي عنصر مهم، بعد أن ساد الوسط الشعري في ذلك الوقت الإغراق في اللعبة اللغوية والاهتمام بالشكل على حساب المعنى وفق موجة الحداثة وما بعد الحداثة التي قادها الشاعران "زاهر الجيزاني" و"خزعل الماجدي" المتأثران بالحداثة الغربية.. ولم ينجرف كمال سبتي في هذا الاتجاه على الرغم من ولعه بالحداثة وتنظيره لها.. ولكننا نجد في شعره التناص القرآني والاهتمام بالتراث بشكل مكثف. وقد كان له مفهومه الخاص من الحداثة إلى درجة الارتداد على مفاهيمها الأساسية, حيث يقول جوابًا على سؤال عن رأيه بمسألة إصداره ديوانًا فيه

للشعر موزون (صبرًا قالت الطبائع الأربع) بعد أن تخلى عن ذلك لفترة بعيدة: (جوابي سيكون سؤالاً آخر: لماذا لا أغامر ثانية بادعائي هذا كله ولكن هذه المرة في الشعر الموزون نفسه؟ لماذا لا أتخلص من الجاهزية التاريخية والقوالب الجاهزة، والتراكيب اللغوية المألوفة في شغلي الموزون نفسه؟. أنا أكتب كما تعرف قصيدة طويلة غير موزونة وأشتغل فيها وقتًا طويلاً، لماذا لا أكتب قصيدة موزونة قصيرة ما دام شغلي غير الموزون يستغرق وقتًا طويلاً؟ وفعلتُها.. كل شعري الموزون هو امتداد لمشاغلي في القصيدة غير الموزونة، فدخلتُ به إلى التراث وكتب التفاسير والسير الدينية وكتب الصحاح والفقه وما إلى ذلك).

وتقول البرفيسورة "ميلاغروس نوين" عن تجربته الشعرية: (إن شاعرًا عربيًا مثل كمال سبتي لا يمكن له أن ينسى حركات التجديد في الشعر العربي في القرون السابقة أو في الوقت الحاضر، فقد تخلى عمدًا عن الوزن والقافية والإيقاع الموسيقي.. غير أننا لا نستطيع أن ننفي بأن ما يكتبه شعر، لأنه مختلف عن النثر بقوة لغته الرمزية ومتانة صوره، وتتابع ورودها، وبارتباطها الشديد بالصورة أكثر مما يحصل بواسطة الكلمة نفسها)[٦].

وما قالته البروفيسورة هو عن دواوينه الشعرية الحداثوية؛ أي ما قبل ارتداده؛ بعد أن فهم جيدًا أن ما يجري باسم الحداثة ما هو إلا تسطيح للتجربة الشعرية وفصلها عن الواقع ودخولها في متاهات اللامعنى. وهنا يتفق الشاعر كمال سبتي ضمنيًا مع مدرسة الفن للمجتمع لا الفن للفن.

ويقول "ياسر البراك عن الشاعر": (يمكن القول إن الشاعر الراحل كمال سبتي كان شاعرًا إشكاليًا سواءً في سلوكه الشخصي أو في منجزه الشعري، بل إن حتى موته كان إشكاليًا، ولذلك يصلح الشاعر لقراءة نموذجية لمحنة الشاعر وماساته... إن تحدى كمال وجيله السبعيني للشعراء الذين سبقوهم يمثّل نقلة في (السلوك الشعري) في العراق، حيث حاول كمال وزملاؤه أن يؤسسوا لحركة حداثة شعرية جديدة قاصدين بها تجاوز حركة الحداثة الشعرية التي أسَّسها السياب ونازك الملائكة والستينيون)[٧].

ويصنفه الناقد "ياسين النصير" ضمن موجة الحداثة الشعرية الثالثة، حيث يقول في هذا الصدد: (كمال سبتي أحد أهم شعراء الحركة الثالثة في الحداثة الشعرية العربية وهي الحركة التي بدأت بعد حركتيها السابقتين: حركة الحداثة الأولى - نازك والسياب ومن ثم البريكان والبياتي وبلند الحيدري... ثم الحركة الثانية وهي تتسع بثوبها العربي فيكتب فيها أدونيس وسعدي يوسف والماغوط)[8]... إلا أنه افترق كثيرًا عن مفاهيم حركته السبعينية مثلما افترق عن مفهوم الحداثة التي تكرس الشاعر أدونيس كرمز متفرد لها (ويتهمه بالشعر الذهني) ويؤسس بذلك حداثته الخاصة المبنية على استلهام التراث العربي وعدم الانقطاع عنه تحت أي ذريعة.

---

(١) وُلد الشاعر كمال سبتي عام ١٩٥٤ في مدينة الناصرية - جنوبي العراق. درس في بغداد وتخرج في معهد الفنون الجميلة قسم السينما- فرع الإخراج. حاول إكمال دراسته في أكاديمية الفنون الجميلة؛ إلا أنه فُصل منها عام ١٩٨٤. انخرط في الخدمة العسكرية الإلزامية سنة ١٩٨٥. هرب من العراق سنة ١٩٨٩ بعد أن وجهت إليه الدعوة من الاتحاد العام للكتاب العرب لحضور مؤتمر في ليبيا. عمل مصححًا في جريدة القادسية قبل هروبه أثناء الحرب العراقية - الإيرانية ١٩٨٠- ١٩٨٨. درس الفلسفة في جامعة مدريد بعد هروبه من العراق، ثم انتقل إلى الشمال الهولندي ليقضي سنواته الأخيرة.

صدرت له المجموعات الشعرية التالية:

وردة البحر: بغداد ١٩٨٠ -ظل شيء ما: بغداد ١٩٨٣ - حكيم بلا مدن: بغداد ١٩٨٦ - متحف لبقايا العائلة: بغداد ١٩٨٩ - آخر المدن المقدسة: بيروت ١٩٩٣ - آخرون.. قبل هذا الوقت: دمشق ٢٠٠٢ - بريد عاجل للموتى (كتاب سردي وشعري): هولندا ٢٠٠٤ - صبرًا قالت الطبائع الأربع: ألمانيا ٢٠٠٦.

تُرجم شعر كمال سبتي إلى لغات مختلفة، كما اختير في انطولوجيا الشعر العربي في اللغة الإنكليزية An Anthology of Modern Arabic Poetry التي صدرت عن Colmbia University Press – Newyork، 1987 واختير أيضًا في انطولوجيا الشعر العربي في اللغة الأسبانية والتي صدرت بعنوان (زمن الشعر العربي Tiempo De Poesia Arabe 1994 والتي صدرت عن المجلة الأدبية.) Arrecife كذلك صدرت عن دار النشر الأسبانية & Huegra Fierro Editors الترجمة الكاملة للديوان الخامس للشاعر (آخر المدن المقدسة) حيث قامت

بعملية الترجمة المستعربة الأسبانية (ميلغروس نوين) أستاذة الأدب العربي الحديث في جامعة كومبلوتنسة – مدريد سنة ٢٠٠٣. توفي في منفاه الهولندي يوم ٢٣\٤\٢٠٠٦.

الحوار المتمدن : http://www. kamalsabti. com : اتجاهات ثقافية؛ كمال سبتي في ذمة الله؛ هادي الحسيني؛ الحوار المتمدن - العدد: ١٦٧٢ - ٢٠٠٦ / ٩ / ١٣.

عراق الكلمة: كمال سبتي - ٢٧-٠٣-٢٠٠٦ للشعرُ وحلسّةُ معرفةِ الناس

(٢) كمال سبتي، شاعر رحل و ترك في القلب غصة .[Archive] - aliraqi Community htm

(٣)شبكة النبأ المعلوماتية www. annabaa. org: وفاة الشاعر العراقي كمال سبتي عن عمر ناهز الخمسين عاما.

(٤) عراق الكلمة: كمال سبتي - ٢٧-٠٣-٢٠٠٦ للشعرُ وحلسّةُ معرفةِ الناس

(٥) عراق الكلمة: : كمال سبتي - ٣٠-٠٣-٢٠٠٦نغمة ذهنية واحدة.

(٦) جريدة الاتحاد - كمال سبتي في – رؤى النُقاد والاجيال htm. –

(٧) المصدر نفسه.

(٨) المصدر نفسه.

عذابات الوطن السليب

في ديوانها الشعري الثاني (خضلب الندى) تتوهج اللغة عند "منيرة مصباح" لتستبق أحداث انتفاضة الأقصى وتستشرف صدق الكلمة لترسم رؤيتها الشعرية التي تجعل من معادلة الشعر في طرفها الأيمن مقاربة للنبوءة في طرفها الأيسر.

إنّ همَّ الوطن السليب يشكّل الخلفية لهذه المجموعة الشعرية التي تضج بالتقابلات المجازية، فالرجل أو البطل العربي يتسع رمزه ليشمل الوطن بأكمله :

فوق وجهك!

أقمت قارة سميتُها وطني!

إن هذا الرجل يقابل الوطن المنفى، ومثلما يكون رمز المرأة للشاعر معادلاً للوطن فإن الرجل لدى الشاعرة يكون معادلاً للوطن أيضًا.

وفي قصيدة (هجرات)؛ وهي من أجمل قصائد المجموعة الشعرية على الرغم من عدم اكتمال النهاية فيها بشكل يتصاعد مع البناء الدرامي للقصيدة، تنادي هذا البطل العربي - الوطن بصورة مباشرة:

تعالَ..

سافتح لك كل الجهاتِ

لكي تفهمني

وفي نفس القصيدة، تتحرر الشاعرة من الوطن الغارب، لأن الوطن الحقيقي المتمثل بفلسطين بكامل أراضيها متسقة مع الوطن العربي الكبير، يسكن القلب والضمير منها:

تعال..

فقد تحررتُ من خوفي

ومن رغبة رملية

تلتفُّ حول يدي

ومن وطن ينأى

نحو غروب

أليمْ

ويتجسد الهم القومي ويتحد بالهم الوطني مرسومًا بشكل لوحتين شعريتين، الأولى:

ترمي بين يديَّ

قدس طوافك

وبغداد ماضيك

وتمضي كالسهم إليَّ

والثانية:

اختزن البحر عواطفه وعواصفه

وأطلَّ من بغداد إلى حيفا

ليشرب شعاع الشمس

وتهاجُد الحبّ في أناشيد الأطفال

وتوحي قصائد (التوأد بين الوطن والمنفى) بصيغة من التقابلات المجازية الأخرى، صورة الوطن الموؤود والمرأة الموؤودة, فكلاهما مستلب بصورة أو بأخرى، وقد عزفت الشاعرة على تنويع آخر في قصيدة (توأد) :

هنا.. أم هناك.. أم في القصيدة

يكسرني هذا التوأد في أقصى روحي

يكسرني هذا التوأد في أقصى تعب الأمكنة

وعلى الرغم من توفر اللمحات الصوفية في الكثير من قصائد المجموعة والتي يلتحم الهم الصوفي فيها غالبًا بالهم القومي:

حين ينوءُ الكاهلُ بالوجد العربي

فإن القارئ يشعر أن تلك القصائد تتكئ بشكل أو بآخر على الاقتباسات المرافقة للقصائد من بعض المتصوفة، وحتى لا تكون هذه الخاصية سمة المجموعة الشعرية فإن الشاعرة دبجتها باقتباسات لشعراء آخرين خارج هذا الإطار.

تفتقر المجموعة إلى الإيقاع؛ ما عدا بعض القصائد الجميلة، منها: (رحلة على أطراف الهواجس) (براري القلب)، (هجرات) والقصيدة الأخيرة هذه كان يمكن أن تكون أكثر اكتمالاً لو اهتمت الشاعرة ببنائها من حيث المعنى والإيقاع، وكان يمكن أن تكتمل القصيدة لو اكتفت الشاعرة بهذا المقطع الأخير:

تعالَ...

ساحتاج اكتشاف الله

والأبدية الأولى

وحذفت من القصيدة جزءها الأخير، حيث بدت القصيدة مثقلة به:

وأضم صوتي لي

مثل حشائش البحر

في البرودةِ والزجاج

كذلك لا يوجد مبرر لتكرار القصائد بعناوين مختلفة مثل : (توأد) و(غرباء)، أو اجتزاء قصيدة (قوس) ليوضع لهذا الجزء عنوان آخر (مسافة) في مكان آخر، على الرغم من تغيير علامات الاستفهام (لماذا) و(كيف).

ومع ذلك فإن هذه المجموعة الشعرية تشكل تطورًا كبيرًا في سلّم الشعر وانغماس عميق في مجامره.

الأبعاد الأسطورية والصوفية

في قصيدة (أعرف رجلاً) لـ"سعاد الصباح"

تعود الشاعرة "سعاد الصباح" وفق نسقها "القباني" المعروف، لتسبر غور العلاقة بين الرجل والمرأة؛ ولكن برؤية تذهب بعيدًا عما عرفناه من المنحى القباني في التركيز على الجانب الحسي في هذه العلاقة، وإهمال الجانب الروحي إلى حد ما.

تبدأ القصيدة بكلمة كبيرة (أعرف) في عنوانها (أعرف رجلًا) والتي لها مدلول واسع في المعرفة الصوفية، وتفتح النص لقراءة تستجلي الرموز التي تثبت أركانه وفق هذا المنحى. وفي هذه القراءة يستدعي النص الامتداد نحو التصوف (العالمي) وليس تصوفًا معينًا بالذات، لأن المنطلقات والأسس تتفق؛ على الرغم من الاختلاف في الجزئيات والتناول. ويوحي السطر الأول من النص بذلك:

أعرف بين رجال العالم رجلاً

فالرجل هنا لا ينتمي لأمة ما، بل ينتمي لـ(العالم)، وهذا يعني استيعاب التراث العالمي وعدم التحيز لحضارة معينة لأن الحضارة البشرية هي ثمرة لسلسلة من التفاعلات بين حضارات الأمم على مدى التاريخ الإنساني منذ مهده... هذا الرجل (يستعمر) و(يحرِّر) و(يلملم) و(يبعثر) و(يخبئ) (بين يديه القادرتين).. واليدان القادرتان تحيلنا إلى القوى الفوق - طبيعية التي نجد أصداءً لها في جوانب النص:

أعرف بين رجال العالم، رجلاً

يشبه آلهة الإغريق

يلمع في عينيه البرق

وتهطل من فمه الأمطار

أعرف رجلاً.. حين يغني في أعماق الغابة

تتبعه الأشجار

ويحيلنا هذا المقطع إلى الميثولوجيا الإغريقية، وإلى التصوف الأورفي المتمثل بالرجل الذي (حين يغني في أعماق الغابة تتبعه الأشجار) وهو "أورفيوس" وأسطورته المعروفة، إضافة إلى العديد من الشذرات الأسطورية الأخرى:

أعرف رجلا أسطوريًا

يخرج من معطفه القمح

وتخضرُّ الأعشاب

يقرأ ما بين الأهداب

ويقرأ ما تحت الأهداب

ويسمع موسيقى العينين

إن المعرفة التي يتمتع بها هذا الرجل الأسطوري لا يمكن أن تكون إلا معرفة صوفية تتصل بالحكمة بمعناها المتداول في الدوائر المهتمة بالتصوف :

يعرف ما في رحم الوردة.. من أزرار

يعرف آلاف الأسرار

يعرف تاريخ الأنهار

ويعرف أسماء الأزهار

فهذا الرجل يعرف أسرار الطبيعة والكون، وهي صفات تنقلنا إلى مستوى آخر من تصور هذا الحبيب المعبود على شكل إله... لقد جرى العُرف في الشعر الصوفي (الشرقي والغربي) أن يصوِّر الشاعر المرأة كإلهة يتعبد في محرابها، ولكن لم نعهد المرأة تصور الرجل إلهًا.. ومع ذلك لم يبتعد النص عن مفهوم الرجل العادي:

ألقاه بكل محطات (المترو)

وأراه بساحة كل قطار

وسرعان ما تعود الأبعاد الفوق - طبيعية للظهور ثانية:

أمشي معه، فوق الثلج، وفوق النار

يوحي النص بالطبيعتين الناسوتية واللاهوتية للمعبود والتي تستدعي صورة السيد المسيح، ولكن ذلك ليس غريبًا على المتصوفة الواصلين إلى مراتب عُليا في سلم (المعرفة) وفق مفهومهم.. والقدرات الأسطورية التي يتمتع بها هذا الحبيب المعبود لا تمنع القوى المعارضة له والمتمثلة بـ(جنون الريح، وقهقهة الإعصار) من عرقلة مسار التماهي بين المرأة –العابدة، والرجل- المعبود حيث تمشي معه (مثل الأرنب) لكن هذا الصراع يستدعي في أذهاننا أسطورة "بروميثيوس" ومحاولته سرقة النار (أو المعرفة) من الآلهة ومنحها للبشر.

وبعد سياحة النص في فضاء الأسطورة الإغريقية يعود بنا نحو الصحراء العربية التي تخضر بوجود هذا المعبود:

مرَّ بعمري كالإسراء

قد علمني لغة العشب

ولغة الحب

ولغة الماء

أعرف رجلاً

أيقظ في أعماقي الأنثى

حين لجاتُ إليه

وشجّر في قلبي الصحراء

والإشارة إلى (الإسراء) تعطي النص مفهومه الصوفي الإسلامي، خاصة وإن اخضرار الصحراء يوحي بأسطورة (الخضر) بقواه الخارقة وفق التصور الصوفي نفسه.. إن هذا الرجل الخارق قد يكون حصيلة مجهود جمعي، أو هو رمز لهذا الجمع الذي:

كسر الزمن اليابس حولي

غيَّر ترتيب الأشياء

وهذا الاستنتاج يبعد الصفة الانعزالية عن المتصوف الذي يتعبد في صومعة منغلقة عما يدور حوله في إطار البعد عن الوقتي الزائل باتجاه الخالد الأزلي، ولكنه إعادة العلاقة الطبيعية بين الوقتي والخالد في جدلية متنامية تخدم طرفي المعادلة على السواء.

قراءة في المشهد الشعري في تكريت

في كتابه (شعراء تكريت في العصر الحديث) قسَّم الباحث "د. سعد ياسين العكاش" الحركة الشعرية في تكريت إلى قسمين: الأول هو جيل الرواد الأوائل، ويضم **للشعراء**: علي علاء الدين الآلوسي واحمد شوقي الآلوسي والشاعر الضرير الملا ياسين... **والقسم الثاني والذي** أسماه رواد الحركة الشعرية الحديثة أو رواد المرحلة الشعرية الثانية، **وتضم للشعراء**: إسماعيل حقي وصالح عبد القادر والشيخ عبد الكريم الدبان وامجد الناصري وعبد الكريم الآلوسي وعيسى نجرس وسيد عبد الآلوسي ومحمد صالح ومحمد جليل الحبوش وحسام الآلوسي وأحمد مطلوب وعطا طه وأحمد خطاب العمر ومحمود ياسين وعلي الغوار واحمد خطاب عمر نجم ورشدي العطية وفرج ياسين.

ونضيف إلى تقسيمه مرحلة ثالثة نطلق عليها المرحلة الشعرية المعاصرة، **أو** المرحلة الشعرية الثالثة، وتضم شعراء مركز المدينة والأقضية المجاورة ممن أسهموا في الحركة الثقافية فيها ومنهم: وليد دحام وحبيب السامر وحبيب الدوري وفيصل عبد الوهاب وجاسم الدوري وسلوى ياسين وعاصم البياض وحمدي حميد يوسف وسعد الصالحي وعبد القادر طلب ورياض جابر والمرحوم سلمان فيصل وغيرهم.

أ- الرواد الأوائل:

يذكر الدكتور سعد ياسين العكاش أن الإرهاصات الأولى لظهور الحركة الأدبية الحديثة في تكريت يمكن أن تحدد في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، **وقد ذكر الشاعر الشعبي (حسن علكاوي)** كأول شاعر في هذه الفترة والذي اشتهر بقصائد المديح الصوفية:

أســـالك اللــــهم جئتـــك مقـــبلاً	**ومــالي ســواك مــن يحــل المشــاكلا**
عليــك اتكــالي حســبي مــن المــلا	**رفعــتُ إليــك الكــفَّ أدعــو توســلا**

وقد كان تأثير المعارف الدينية في هذه الفترة كبيرًا على شعرائها وخاصة على علي علاء الدين الآلوسي و أحمد شوقي الآلوسي والملا ياسين الضرير لذلك جاء شعر هذه الفترة وكأنه امتداد طبيعي لشعر القرن التاسع عشر.

ويغلب على شعر علي الآلوسي[١] الصوفي مدح الرسول الكريم وأقطاب المتصوفة كالشيخ عبد القادر الكيلاني، كما مدح الملك فيصل الأول في بعض قصائده.
وقد قال فيه الملا عثمان الموصلي قصيدة مدح عند زيارته إلى تكريت:

ذقتُ الصفا بحمى علاء الدين ... فرع الشريعة بضعة المأمون
فشهدت منه طلعةً بسَّامةً ... نهابة الفؤاد ذي التمكين
فيه ترى نورَ النبوةِ ساطعًا ... يبدو على الأبصار فوق جبين

أما الشاعر أحمد شوقي الآلوسي[٢] فإن شعره الصوفي يميل إلى المدرسة الملامتية في تقريع النفس ولومها:

أواه من عظم ذنبي أمسيتُ منه بكربِ
فمن ألوم عليه وإنما هو كسبي
يا قائلَ الله نفسي هي التي فتكت بي
لقد أطاعتْ هواها وقد عصتْ أمرَ ربي

كما اشتهر شعره بما يسمى بالأراجيز العلمية ومنها أرجوزته في (علم التجويد) أطلق عليها اسم (تحفة الترتيل).
وقد مدح هذا الشاعر الوزير العثماني(أنور باشا) في قصيدة مطلعها:

شكر الله سعي حضرة أنور ... وحباه بالحفظ والسعد والنصر

والشاعر الضرير (الملا ياسين) [٣] برع في التجويد وأتقنه وفق أصول المقامات العراقية. اهتم شعره بتأريخ الأحداث وتسجيلها كما انه قد اشتهر كنسابة أيضا. ومن شعره في رثاء الشاعر علي علاء الدين الآلوسي:

شهيدًا بشهد الصوم سرت برغبةٍ ... بصحبة أجداد ذوي شرف علي
فرضوان نادى الحور خذن مؤرخًا ... بجناتِ خُلدٍ فاكهًا دائمًا علي

ب- رواد الحركة الشعرية الحديثة في تكريت:

ومنهم الشاعر صالح عبد القادر [٤] الذي يعد أول من درس العلوم الحديثة ونهل من أصول المعارف الأدبية عربية كانت أم غربية مختلفا بذلك عن جيله من الرواد. وقد انعكست ثقافته الواسعة على شعره وأسلوبه إلا أن ذلك لم يمنعه من مزاولة الشعر الشعبي حيث اغتنت حافظته به عندما كان موظفًا في المنطقة الجنوبية في العراق وكانت له محاولات في الزهيري والأبوذية. شارك الشاعر في معظم المناسبات الوطنية مثل افتتاح مدرسة صلاح الدين الابتدائية للبنين في تكريت سنة ١٩٥٠ حيث يقول في قصيدة بعنوان (تحية العلم):

رفعــوا لــواءك يــا هزبــر الغــابِ	**فـــاهتز عطـــف العلـــم والآدابِ**
وتجاوبــت أصــداء مجــدك بيــنهم	**فتهـــادت البشـــرى بكـــل جنـــابِ**

والشاعر صالح عبد القادر مغرم بمدينة تكريت حيث يقول فيها:

تكريـــت أنـــت مـــدار للنجـــوم فكـــم	**أطـــلَّ فيـــك علـــى دنيـــا الـــورى قمـــرُ**
كــم خــاطر في ضــمير الصــخر مســتتر	**أعيـــا محدثـــه لـــو ينطـــق الحجـــرُ**
مــا خــطَّ في لوحــة التــاريخ مــن أثــرٍ	**إلا وكانـــــت بـــــه تملـــــي وتبتكـــــرُ**

ويفخر فيها في قصيدة أخرى:

تكريــت عــراب العصــور ســجلها	**حفلـــتْ بـــه الأذكـــار والأســـفار**

وفي الكويت نشر جزءًا مهمًا من نتاجه الشعري في مجلتي (الطليعة) و (اليقظة).

وأما الشاعر إسماعيل حقي [٥] فقد تأثر بالتيارات الأدبية السائدة وخاصة الشعر المهجري. كتب المقطوعات الشعرية كانعكاس للأسلوب البسيط الذي امتاز به الشعر المهجري وقد جره ذلك إلى النظرة التأملية في الوجود ومنها قصيدته المعروفة بعنوان (الزهرة):

لِـمَ أزجيـت رفيـف الحسـن في وقـت الأماسـي

وتعاونــت مــع الأنســام في طــرد النعــاسِ

الكــي تطــوي مــن الليــل تصــاريف المآســي

حــين يســتحذي لهــا مــن وهنــه وعــي الحــواسِ

والشاعر عبد الكريم الدبان[٦] الذي يمثّل أحد رواد هذه الحركة فقد امتازت قصائده بالصبغة الدينية وموضوعات الرثاء والأخوانيات. ففي الأخوانيات نشر الشاعر قصيدته (شوق) في جريدة (الصباح) التونسية في ١٩٩٢/٣/١٧ مخاطبًا فيها السيد (عبد الحكيم محمد):

أبــا عبــد الكــريم إليــك شــكري	**علــى قــولٍ أتــاني فيــك نظمــا**
وشــعرك قــد عــلا غضًّــا نضــيرًا	**وشــعري قـد هـوى ضـعفًا وسـقما**
لأنــك في ربيــع العمــر تبــدو	**وأن خريــف عمــري جــاء حتمــا**
وأن قــريحتي ذبلــتْ ســريعًا	**وغــار معينهــا معنــى ورسمــا**
فيــا ولــدي حبــاك الله فضــلاً	**وزادك في صــفوف العلــم فهمــا**

والشاعر سيد عبد الآلوسي[٧] ترك ديوانًا مخطوطًا بعنوان (آهات الشاطئين) الذي ضم العديد من القصائد المتأثرة بأسلوب نزار قباني من حيث بساطة المفردة الشعرية والصور الواقعية.
ومن قصائده القومية (عن فلسطين):

يــا أمــة الضــاد المجــزئ حشــدي	**جيشًــا يطهِّــر بالــدما مســراكِ**
وتــوثبي إن الظــلام ســينجلي	**مهمــا تجمــع في خصــيب ثــراكِ**
عصــر الخيانــة قــد تهــدَّم ركنــه	**والشـعب اقسـم أن يمـوت فـداكِ**
مــا زال قلــبي مثــل جرحــك نازفــا	**وأرى الــذي أدمــاه قــد أدمــاكِ**

وفي بغداد تعرف الشاعر عبد الكريم الآلوسي[٨] على العديد من الشعراء العراقيين المعروفين آنذاك مثل خالد الشواف وعبد القادر رشيد الناصري وغيرهم وجالسهم

في مقهى الزهاوي. اطلع على التراث الشعري العربي وأغنى شعره به فكتب شعرًا ذاتيًا ووطنيًا واتصف شعره بالوضوح والصدق والعفوية. ومن شعره العاطفي:

سـلمى أحسـك في الفـؤاد وفي دمـي	نـارًا تشـب ولوعـة لم تضـرمِ
مهمـا يفرقنـا النـوى فغرامنـا	نـورٌ يبـدِّد جـنح ياسـي المظلـمِ
الليـل يشـهد والنجـوم طوالـع	والبـدر مـا بـين الغمـائم يحتمـي

نشر شعره في العديد من الصحف والمجلات العراقية والعربية مثل: جريدة (المحرر) العراقية وجريدة (اليقظة) و(العهد الجديد) و(فتى العراق الموصلية) ومجلة (الدنيا) السورية و(الورد) اللبنانية. وصدر ديوانه الأول بعنوان (وداعًا إلى الأبد)سنة ١٩٥٧، كما صدرت له مسرحية بعنوان (المطلقة). وفي مجل الدراسات التاريخية كتاب (تكريت في التأريخ والأدب) مع السيد (حسين الكافي). وله مخطوطة شعرية بعنوان (من رمل الصحراء).

وكتب الشاعر أمجد الناصري [٩] في عدد من الصحف مثل: البلاد والزمان والشعب تحت اسم مستعار (موطن). ثم نشر العديد من قصائده في مجلتي الأديب والمعلم الجديد. يتركز معظم شعره على الغزل:

ردِّي الحـرابَ فلسـت أول مـن شـكا	لحـظ العيـون فـلا خبـت عينـاك
فيهـا مـن الأمـل البعيـد لشـاعرٍ	في نعتـه وصـف ينـال رضـاك

وفي حب مدينته تكريت يقول:

تكريـت يـا مـوطن الإبـاء معـذرةً	مـا زال طيفـك جـذابًا أناغيـه
تكريـت يـا فرحـة المشـتاق مـن ولـهٍ	لا تفطمـي عاشـقًا خـاب الرجـا فيـه

وشارك الشاعر عيسى نجرس [١٠] في الأحداث والمناسبات الوطنية ومنها وثبة ١٩٤٨ حيث يقول:

حيِّـي العـراق وحيِّـي ثـورة الهمـمِ	وخـل عنـك ثيـابَ الحُـزنِ وابتسـم

وفي قصيدته (في ذكرى المولد النبوي) يستوحي التجربة الدينية في استقراء الواقع العربي:

يـا مولـد الهـادي الكـريم تقطعـت	أسـبابنا مـنذ عمـتْ الأهـواء
وتنـافرت كـل القلـوب وأصـبحت	يطغـى عليهـا الحقـد والبغضـاء
فالوحـدة الكـبرى الـتي شـيدتها	دالـت وحلّـتْ فُرقـة وجفـاء
مالـت عـن الـنهج القـويم قلوبنـا	فلـذاك نحـن بدونـه ضـعفاء
وتفـاقم الـداء الـدنيء فلـم يعـد	يجـدي سـوى الـدين الحنيـف دواء

وكتب الشاعر محمد جليل الحبوش [١١] في أغراض مختلفة الوطنية والعاطفية ومنها في وصف مدينة تكريت. وفي الغزل يقول في قصيدة بعنوان (لعينيها الجميلتين) المنشورة في ديوانه (ينابيع):

في بحـر عينيهـا نشـرت شـراعي	وعلـى رصـيف الحـب كـان وداعـي
أبحـرت والحلـم الجميـل يلفـني	وسـنا النجـوم ينـام فـوق ذراعـي
وغـدوت بـين المـوج محـض وريقـة	مـا عـاد يـرويني صـدى اللمـاع
أنـا سـائح لا زاد لـي في رحلـتي	كـل المـواني شـاركت بمتـاعي
مـا زال يسـكرني شـذا أنفاسـها	فيزيـدني وجعًـا علـى أوجـاعي
فيهزنـي الطـرب القـديم وعطـره	فـيروح يصـدح خـافقي ونخـاعي
وددتُ لـو أن النجـوم تبـدلتْ	لتصـير راقصـة علـى إيقـاعي

أصدر ديوانه الشعري الأول (همسات ريفية) سنة ١٩٨٥ وديوانه الثاني (ينابيع) سنة ١٩٩٧. وله كتاب يمت إلى التأريخ بصلة بعنوان (تكريت الحاضرة في بقايا الذاكرة).

ويتصف شعر أحمد خطاب العمر [١٢] بالجزالة والبراعة اللغوية وقد نشره في العديد من الصحف والمجلات العراقية والعربية. ومن شعره العاطفي:

لـــو كنـــتُ أعلـــمُ أنَّ الحـــب ياســـرني لكـــان قلـــبي صـــفيح الصـــلب لم يلـــن
ومـــا جعلـــتُ لـــه مـــن قلـــبي مزدرعًـــا يـــروح فيـــه ويغـــدو وهـــانئ الســـكن
ولأحرقـــتُ شـــغاف القلـــب مـــن ولـــهٍ حتـــى غـــدوتُ كئيبًـــا ناحـــلَ البـــدن

واشتهر الشاعر حسام الآلوسي (١٣) بكتاباته في الفلسفة الإسلامية. وقد انسحب ذلك على شعره الذي تسوده النزعة التأملية والفلسفية. في قصيدة (رؤياك) تتضح رؤياه التأملية الصوفية:

رؤيـــاك رؤيـــا النـــور مـــن بعـــد العمـــى أو مثـــل غيـــث فـــوق يمـــس قـــد همـــا
تمضـــــي الشـــــهور ولا أراك كانمـــــا أنـــا في الحضـــيض وأنـــت في أعلـــى الســـما
إنـــــي لفـــــي شـــــوق إليـــــك وإنمـــــا حكـــــم المـــــروءة أن أعـــــفّ وأحرمـــــا
ظمـــاي إليـــك يزيـــد في قلـــبي الظمـــا ويزيـــدني ظمـــا رضـــاي بـــذي الظمـــا

واهتم شعر أحمد مطلوب (١٤) بالقضايا الوطنية والقومية والإنسانية وقد بلغت إصداراته الفكرية العشرات من الكتب توزعت بين البلاغة والنقد واللغة وعلوم القرآن والتفسير والحديث وتعريب المصطلحات. وله قصيدة في مناجاة مدينته تكريت نشرت في مجلة الآداب البيروتية في ١٩٧٤/٣/٢٩ بعنوان (تكريت):

ويـــح قلـــبي ممـــا أكابـــد ويحـــي بعـــد عشـــرٍ مـــا زلـــتُ ألـــثم جرحـــي
الصـــبا راح فـــالحين التيـــاع والليـــالي مجنونـــة لـــيس تصـــحي
أنكـــرتني الأيـــام حتـــى اســـتحالت بســـمةُ الفجـــر ليلـــةً دون صـــبحِ
إيـــه (تكريـــت) والحـــديث شـــجون أنـــتِ نجـــوى قلـــبي وأشـــواق بـــوحي
أنـــت نـــور أبصـــرت فيـــه طريقـــي أنـــت ظـــلٌّ أمـــا تقاصـــر دوحـــي
فيـــكِ جسَّـــدت أمـــتي وبـــلادي واســـتعدت الماضـــي وآمـــال صـــبحي
لســـت أنســـاكِ مـــا حييـــت وأنـــي يـــا وجـــودي مـــن أجـــل ذاك أضـــحي

واهتم شعر عطا طه[15] بالقضايا الوطنية والقومية والوجدانية:

خـيط جفـوني يـا سـراب فـإنني دهـرٌ مـن الحرمـان تعـرفني المدينـة
وامسـح بقايـا النـور عـن هالـة في وجههـا الصـيفي أحـلامٌ دفينـة

ويهتم شعر محمد صالح [16] عمومًا بالمسائل الوطنية والقومية ومن قصيدته (الذكرى الخالدة) هذين البيتين:

تتلاشـى الـذكرى هنـاك وتـذوي كتلاشـي الآثـار فـوق الرمـال
كـل ذكـرى تنسـى بكـر الليـالي فيراهـا الأذكـار طيـف خيـال

أما الشاعر المتعدد المواهب علي الغوار [17] فقد كتب القصة والأغنية ومارس الرسم. من شعره العاطفي قصيدة (شمعة حب):

سـجى الليـل في صـمته غـارقون سـكارى الهـوى أنهـم عاشـقون
يصـلون للـهوى حتـى يفيـق إلـهُ الجمـال وهـم صـادقون
فيـا خـالق الحـب والعاشـقين رويـدك أهـل الهـوى يُحرقـون
عشـقنا إذن لا تؤاخـذ عشـيقًا فجنـدك يـا ربنـا مشـفقون

ومن قصيدة للشاعر أحمد خطاب عمر نجم[18] - الذي يتطابق اسمه مع شاعر آخر بالاسم نفسه هو د. أحمد خطاب عمر الذي ذكرناه آنفًا - يخاطب فيها الشهيد:

علـوتَ علـوتَ مـع الخالـدين فكنـتَ كـنجم بهـا أشـهب
ومهمـا المنايـا يـنلن الأمـين لنيلـك مـن جنـة خلـب

ومن قصائد محمود ياسين[19] الوطنية:

الخيـل والخـير إن الإرث موصـولُ والنصـرُ في حلبـات الطعـن مـامولُ
صـبرًا فـديتك لا تلـو أعنتهـا فالخيـل تجـري ولا تجـري الأضـاليل

أما الشاعر فرج ياسين[٢٠] فقد نشر في بداية حياته الأدبية العديد من القصائد في الصحف والمجلات ثم تحول بعدها إلى القصة القصيرة. من قصيدة (الشحاذ) التي نشرتها له جريدة الجمهورية في أواخر الستينات هذه الأبيات:

عينـــاه مجمـــرة أطـــار شـــعاعها	**كـــرُّ الصـــروفِ وصـــولةِ الأزمـــان**
وكانـــه صـــادٍ جـــرع علقمـــا	**فيعـــب علقمـــه بغـــير تـــوان**
ذاك الشـــقي ألم يكـــن مـــن طينـــة	**هـــي طيـــنتي وجميعنـــا كفـــان؟**

ج- الـمرحلة الشعرية الـمعاصرة:

من الناحية الشكلية اشتملت قصائد هذه المرحلة على الشعر العمودي وقصيدة التفعيلة وقصيدة النثر،أما من الناحية الموضوعية فقد سيطر موضوع الوطن على معظم المجاميع الشعرية التي صدرت في هذه الفترة فيما كان للغزل الصافي نصيب فيه أيضًا. وقد حاول بعض الشعراء المزج بين هذين الموضوعين بدرجة تكفي لتكوين قصيدة ممتلئة بالشجن والرؤيا والأسى و الأمل.

والشاعر رشدي العطية[٢١] يبرع في الشعر العمودي و يكرس معظم دواوينه المعنونة بـ(سعاد) لشعر الغزل، ويقول في مطلع قصيدة غزلية بعنوان (ورقاء):

ورقـــاءُ أيـــكٍ بنـــوحٍ أســـقمتك ضـــنًا	**وهيجـــت مـــن رســـيس الوجـــد مـــا دفنـــا**
أبلـــى الهـــوى جســـمه مـــن شـــجوها أملًـــا	**وفـــارق الجفـــن مـــن ترديـــدها الوســـنا**

والشاعر عاصم البياض[٢٢] يكتب القصيدة العمودية والتفعيلة، وفي الغزل يقول في قصيدة له بعنوان (سلمى سفكت دمي):

حبـــاك إلـــه الكـــون روحـــا بمقلـــةٍ	**رأيـــت بهـــا نفســـي تلـــوب كمعـــدمِ**
فصـــغت لكـــم أحلـــى النجـــوم نواشـــدا	**كطـــيرِ هـــزارٍ فـــوق غصـــنٍ وميســـمِ**

أما الشاعر حبيب الدوري [٢٣] فإنه يكتب الشعر العمودي وقد كتب في معظم أغراضه المعروفة وخاصة الغزل والتصوف والوطنيات، حيث يقول عنه الشاعر رشدي العطية: (يجنح شاعرنا إلى الرمزية في بعض قصائده ويتعداها إلى الصوفية ويرجع ذلك إلى الخلفية الدينية التي يتمتع بها شاعرنا ولعله سالكا طريق الزاهدين في ذلك)... ومن قصيدة يرثي بها مفتي العراق الشيخ عبد الكريم المدرس يقول:

مفــتي العــراق إلى الــرحمن قــد راحـا   وســـطر العلـــم للـــهادين مفتاحـــا

وأحـــزن الكـــون والـــدنيا برمتهـــا   حتـى النخيـل علـى الشـطين قـد ناحـا

قـــد فسَّـــر الـــذكر تفســـيرًا ألمَّ بـــه   فصـــار تاجًـــا لأهـــل العلـــم وضَّـــاحا

ويبرع الشاعر وليد دحام [٢٤] في المفارقة الساخرة في هجاء الواقع السياسي ويوظّف اللهجة العراقية وأغاني الأطفال كأدوات فاعلة في بناء قصيدته، يقول في قصيدة بعنوان (سيرة سرية):

لم أكن مشغولاً.. .

بسباب العندليب ولا

بنواح الطير المنهك..

كنتُ فقط

أسال تمثال القرية

عن مغزى نفي النهر إلى المقصلة

أو

إسباغ الأصياف على كبرياء الغصون

والشاعر حبيب السامر [٢٥] يميل بشغف ظاهر نحو القصيدة الحداثوية تدخل بعضها في حقل الألغاز، ومن قصيدة بعنوان (أيها الرأس، حتمًا سيهنئك الغراب) هذا المقطع الجميل:

أيها الرأس

الدرع احتم بجسدي

الوردة تزاحمني

تبتغي عطرها مني

محال.. .

أنا المثقل بالحروب والضياعات

والشاعرة سلوى ياسين[٣٦] يعذبها صوت الوطن النازف والذي تعبر عنه بقولها : (جرح لم يتخل عن نصل السيف)، بدأت قصيدتها المعنونة (أمنيات تحلق في الفضاء) بهذه السطور:

كالفراشة المذهولة بالضوء

وكالأحلام التي انطفات

مثل تلك الشموع

وقفت..

أطرق باب الأُمنياتْ

وللشاعرة لا تملك إزاء المأساة التي يمر بها الوطن إلا البوح بالكلمات:

لا شيء عندي الآن

غير هذه الكلمات والقصائد

أنمقها وأزينها وأنفض عنها

غبار الأقاويل

ولكن هذه الكلمات والقصائد لها فعل السحر وفد تكون أحيانًا أمضى من السيف :

أمتشق سحر الكلمات

وأُرتل الأحزان

وانثر القصائد على ربوعك

يا وطني الجريح

وهي لم تفقد الأمل وهي تخاطب الوطن في مصابه الأليم:

أين أنت

وقد تشابكت خطواتي

واختلطت علي الطرق

تعال.. اقترب مني

وضع يدك الحانية

على جراحي

علّي أصحو

ويختلط صوت الوطن بصوت الشاعر أو إنها تتخيل الوطن شاعرًا ينشد:

قف وانشد

واكتب شعرًا جميلاً

لهذه الطيور المحلقة

في فضاء الأُمنياتْ

والشاعر عبد القادر طلب (٢٧) يكتب الشعر العمودي والحر. تأثر في بداياته بنزار قباني ولكنه حاول جاهدًا الخروج من هذا الإطار. من قصيدة (تساؤلات) التي تحمل عنوان مجموعته الشعرية هذا المقطع الذي يظهر تأثره البالغ بالشاعر نزار قباني:

يا من أعياكِ الجواب..

وعدتِ عني تسالين

ابحثي في سطوري

وبين كلماتي

ماذا تجدين؟

سوى ركام قلب أرهقه الأنين

وما زلت تسالين

اقرأي فنجان عمري

كنتِ دومًا تقرأين

ويتغنى الشاعر رياض جابر [٢٨] بالوطن أيضًا في قصيدته (يا درة الزمن):

مـا نفـع نفسـي إذا مـا ضـعت يـا بلـدي   وغــير أرضــك لــن أرضــى بهــا كفــني

أما الشاعر فيصل عبد الوهاب [٢٩] فانه يستخدم تقنية قصيدة القناع للتعبير عن بعض التجارب المعاصرة في العلاقة بين الشعراء والسلطة. في قصيدة له بعنوان (مع المتنبي) وظف فيها الموروث الشعري للمتنبي وتجاربه المريرة :

في زمنٍ مسوّرٍ بالحزنِ، باليبابِ

حيثما احلُ

بالسيوف اللامعات بالقصورْ

أحاط كالوباء بالأسوارِ

آهْ.. قد نسيت أن درب الأُمراء والملوكْ

يبدأ في حرق البخورْ

واخيبتاهْ !

لا أتقن التبخير في درب الملوكْ

وتتصف قصائد للشاعر جاسم الدوري [٣٠] بالبساطة والعمق على الرغم من تأثره الشديد بالشاعر نزار قباني. ومن مجموعته الشعرية (غبار الأزمنة) هذه القصيدة (كيف لي أن أقول):

كيف لي أن أسلخ جلدي

أبدل أغنياتي القديمة

واختصر الزمن

ألدغ صمته

وأحيل عتمته.. .

إلى سرمد من ضياء

ويهتم الشاعر حمدي حميد يوسف[31] بشعر التفعيلة ويميل إلى التكثيف مثل شعراء الهايكو اليابانيين والقصيدة التي تحمل عنوان (حيرة) تعبر خير تعبير عن أسلوبه هذا:

معلقٌ في واحة السكوت

بخيط عنكبوت

فلو بقيت صامتا أموت

ولو تفوهت بلفظة

أموت

والشاعر سعد الصالحي [32] يكتب الشعر العمودي والحر وقصيدة النثر. يتصف شعره بالإغراق في الحداثوية ويميل إلى الغموض والمجازات الغريبة. ومن شعره هذه القصيدة التي اختارها الشاعر لتكون قصيدة الغلاف لمجموعته الأخيرة(بلاغ رقم لسكت):

احفظوا الألواح

فكلما انخرم اللوح حل في السياق اله جديد

واحفظوا تلك المدن التي تقبرنا بلا شرف ولا اعتناء

فلا حول ولا قول في كف لا تشير

لقد رقنوا قيد الأصابع

فاشرأبت التهمة من بين الأكف بلا استئذان

وصار شيئًا واحدا

أن تكون عاطلا عن الكلمة

أو تكون حنجرة سقطت على الرصيف

أما أنتم

فانصرفوا ماجورين.

والشاعر إبراهيم مصطفى الحمد [٣٣] يكتب الشعر العمودي بإتقان أكاديمي، **فمن** قصيدة بوصف مدينة تكريت بعنوان (يا لتكريت) يقول:

يــا لتكريــت مــن مهــاة ودود   مغرمـــات عيونهـــا بـــالورود

راكضـــات شموعهـــا والثريـــا   صـــوب نهـــر مقـــيم معمـــود

تســـتفز النجـــوم ســـحرًا ودلاً   والشـــواطئ كانهـــا في ســـجود

يــا لتكريــت مــن صــباحٍ تــدلى   بالعناقيـــد والنـــدى والنشـــيد

والشاعر المرحوم سلمان فيصل [٣٤] يكتب كل أنواع الشعر ويمتاز بقصيدة الومضة، فمن مجموعته الأخيرة هذه المقطوعة:

كثيرة هي الأسباب

التي تشدني إليك

أولها ضعفي

• • • • •

---

١. علي علاء الدين الآلوسي: (١٨٦٢-١٩٣٥) تلقى العلوم الدينية واللغوية في بغداد وانتخب عضوًا في المجلس العمومي فيها ثم تولى منصب القضاء في تكريت ثم استقال وتحول إلى الوعظ والخطابة في تكريت وسامراء.
٢. **أحمد شوقي الآلوسي**: (١٨٦١-١٩٢٧) درس مبادئ العلوم على يد والده في تكريت التي ولد فيها (تاريخ تكريت ص ٢٤٤-٢٤٦) **ثم درس في سامراء** أيضًا وأكمل دراسته في بغداد. وعند عودته إلى تكريت تتلمذ على يديه العديد من طلاب الشريعة واللغة ثم شغل منصب كاتب في المحكمة الشرعية.
٣. الشاعر الضرير (الملا ياسين): (؟-١٩٣٨) هو الشاعر ملا ياسين بن طه آل الدين المجمعي، درس في الموصل ثم في المدرسة العلمية في سامراء ثم أكملها في بغداد.

٤. صالح عبد القادر: ولد في تكريت(١٩٢٢م) والتحق بالكتاتيب ثم بالمدرسة الابتدائية بتكريت. درس في دار المعلمين الريفية (الرسمية) وتخرج معلمًا في سنة ١٩٤١م. ثم سافر إلى الكويت وعمل معلمًا وكاتبًا في وزارة التربية لمدة (٢٠)سنة.

٥. إسماعيل حقي: ولد بتكريت (١٩١٠م). التحق بدار المعلمين أيضًا وتخرج معلمًاسنة ١٩٢٧م. عمل فترة طويلة في مدرسة صلاح الدين الابتدائية ثم نقل أمينًا لمكتبة صلاح الدين في تكريت، إلى أن توفاه الله في سنة ١٩٥٩م.

٦. عبد الكريم الدبان: (١٩١٠م-١٩٩٦م) دخل الكتاتيب لتعلم القرآن ثم التحق بالمدرسة الابتدائية التي فتحها الإنكليز سنة ١٩١٨م. درس العلوم الدينية على يد الشيخ داود بن السيد سلمان التكريتي ثم التحق بمدرسة سامراء العلمية وحصل فيها على الإجازة العلمية.

٧. سيد عبد الآلوسي: (١٩٢٤_١٩٩٦). أكمل دراسته الابتدائية في مدرسة (تكريت) ثم التحق بمدرسة دار المعلمين في الرستمية سنة ١٩٤١. عمل معلمًا في عدد من مدن العراق وانتهى محاسبًا في مديرية تربية صلاح الدين. قام بتشكيل اللجنة الثقافية في محافظة صلاح الدين عام ١٩٧٨ مع عدد من الشعراء منهم الشاعر عيسى نجرس وعلي الغوار وعبد الكريم الآلوسي واستمرت لمدة عامين.

٨. عبد الكريم الآلوسي: (١٩٢٧_١٩٨٩) درس في المدرسة الابتدائية في تكريت ثم التحق بصنف القوة الجوية. وبعد انتهاء ثورة مايس ١٩٤١م انتمى إلى جمعية سرية (عصبة الإصلاح الوطني في العراق) سجن على إثرها لمدة عامين.

٩. أمجد الناصري: (١٩٢٩م-١٩٩٩م): أكمل دراسته الابتدائية والمتوسطة في تكريت ثم حصل على شهادة في الاختصاص الاجتماعي الريفي من الخدمات التطوعية الدولية. عمل في مديريات التربية وتسنم العديد من المناصب فيها.

١٠. عيسى نجرس: (١٩٢٠م-١٩٨٢م) أكمل الدراسة الابتدائية والمتوسطة في تكريت ثم عمل في مجال الصحة.

١١. محمد جليل الحبوش: (ولد بتكريت سنة ١٩٣٢). حصل على البكالوريوس في القانون سنة ١٩٧٣ وعمل في الكثير من مؤسسات الدولة.

١٢. أحمد خطاب العمر: (ولد بتكريت ١٩٣٣م). درس في مدارس تكريت الابتدائية والثانوية ثم واصل دراسته إلى أن حصل على الدكتوراة في الأدب العربي من جامعة القاهرة. زاول التدريس في جامعتي الموصل وتكريت.

١٣. حسام الآلوسي: ولد بتكريت سنة ١٩٣٦م. نشأ في ظل أسرة دينية معروفة في تكريت. حصل على الدكتوراة من جامعة لندن في الفلسفة.

١٤. أحمد مطلوب: ولد بتكريت سنة ١٩٣٦م. درس في المدارس الابتدائية والمتوسطة فيها ثم واصل دراسته في كلية الآداب إلى أن حصل على الدكتوراة في اللغة العربية سنة ١٩٦٣. اعتقل خلال فترة العدوان الثلاثي على مصر سنة ١٩٥٦ وكانت له مواقف وطنية وقومية مشهودة. شغل العديد من المناصب الرسمية.

١٥. عطا طه: ولد في بيجي سنة ١٩٣٦. درس الابتدائية والمتوسطة فيها وتخرج من معهد الفنون الجميلة قسم الفنون التشكيلية سنة ١٩٥٨م ثم أكمل دراسته في معهد المدرسين العالي للفنون الجميلة وشغل العديد من المناصب الرسمية.

١٦. محمد صالح: ولد في تكريت سنة ١٩٣٨. نشأ في عائلة معروفة بالتدين وقراءة القرآن والمدائح النبوية. عين معلمًا ثم التحق بدار المعلمين العالية سنة ١٩٥٥م، ثم واصل دراسته وحصل على الماجستير والدكتوراة من جامعة القاهرة سنة ١٩٧٨.

١٧. على الغوار: ولد في تكريت سنة ١٩٤٠م. درس في مدارس تكريت ثم أكمل دورته التربوية ليصبح معلمًا سنة ١٩٦٤ م. أصدر العديد من المجاميع الشعرية هي: خماسيات الغوار ١٩٦٦، وجداول النيران١٩٧١، والعشق حتى الموت ١٩٨٢، وأحبك والله ١٩٨٦، وقصائد مجنحة ١٩٩٤.

١٨. أحمد خطاب عمر نجم: يتطابق اسم هذا الشاعر مع شاعر آخر بالاسم نفسه د. أحمد خطاب عمر الذي ذكرناه آنفا. ولد في تكريت سنة ١٩٤٠م وأكمل دراسته الابتدائية والمتوسطة فيها ثم التحق بالجامعة المستنصرية سنة ١٩٦٩م في كلية الآداب وتخرج من قسم اللغة العربية فيها.

١٩. محمود ياسين: ولد في تكريت سنة ١٩٤٤م. درس في مدارس تكريت وحصل على الماجستير في التأريخ من جامعة بغداد والدكتوراة من جامعة القاهرة سنة ١٩٧٨م.

٢٠. فرج ياسين: وهو شاعر وقاص معروف. ولد في تكريت سنة ١٩٤٥م. دخل كلية الآداب جامعة بغداد/قسم اللغة العربية سنة ١٩٦٩ ثم حصل على الماجستير سنة ١٩٩٦ عن أطروحة (توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة).

٢١. رشدي العطية: ولد في تكريت سنة ١٩٣٦ وأنهى دراسته الأولية فيها. انخرط في السلك العسكري في صنف القوة الجوية ثم تقاعد منها. له سلسلة من المجموعات الشعرية تحمل كلها عنوان(سعاد).

٢٢. عاصم البياض: ولد في تكريت سنة ١٩٥٩. له مجموعة شعرية ضمن سلسلة ثقافة ضد الحصار بعنوان (ثلج الكلمات) ٢٠٠١.

٢٣. حبيب الدوري: ولد في مدينة الدور سنة ١٩٥٢. تخرج من الكلية العسكرية سنة ١٩٧٣. اصدر العديد من المجموعات الشعرية منها (أنين الكلمات) و(تنهدات ودقات قلب) و(الهمس في أذن الزمن) و(عزف على أوتار العراق) ٢٠٠١.

٢٤. وليد دحام: ولد في تكريت. نشر العديد من قصائده في الصحف والمجلات المحلية.

٢٥. حبيب السامر: ولد في البصرة سنة ١٩٥٧. بكالوريوس لغة إنكليزية. له عدة مجاميع شعرية منها (حضور متأخر جدًا) ٢٠٠٥.

٢٦. سلوى ياسين : ولدت سنة ١٩٦٧ تخرجت من كلية التربية المسائية سنة ٢٠٠١. بدأت النشر في مطلع التسعينات. لها مجموعة شعرية بعنوان(بسمات ضائعة).

٢٧. عبد القادر طلب: ولد في مدينة الدور سنة ١٩٦٣. خريج الدراسة المتوسطة، انخرط في السلك العسكري. أصدر الشاعر عدة مجاميع شعرية: (تساؤلات) ٢٠٠١ و(ليلى) و(رسائل بلا عنوان).

٢٨. رياض جابر: ولد في تكريت.. يعمل في الصحافة والفضائيات.

٢٩. فيصل عبد الوهاب: ولد في مدينة الدور سنة ١٩٥٥. حصل على الماجستير في الأدب الإنكليزي سنة ٢٠٠٣. يعمل تدريسيًا في جامعة تكريت. أصدر مجموعته الشعرية الأولى بعنوان (وهج القصائد) ٢٠٠١.

٣٠. جاسم الدوري: ولد في تكريت سنة ١٩٥٩. أكمل دراسته الابتدائية والمتوسطة فيها. أصدر المجموعتين الشعريتين التاليتين: (توقيعات بقلم الرصاص) ٢٠٠٠،(غبار الأزمنة) ٢٠٠١.

٣١. حمدي حميد يوسف: ولد في الشرقاط سنة ١٩٥٤. أكمل الدكتوراه في الأدب الإنكليزي في جامعة بغداد سنة ١٩٩٩. له منشورات عديدة في الترجمة والتأليف باللغتين العربية والإنكليزية وله مجموعة شعرية بعنوان (أحزان عربية) ٢٠٠١.
٣٢. سعد الصالحي: تخرج من كلية طب الأسنان وانخرط بعد ذلك في سلك الطبابة العسكرية. أصدر المجموعات الشعرية التالية: (حجارة يبوس) ٢٠٠٠، ثم (العشيرة) و (بلاغ رقم أسكت) ٢٠٠٦.
٣٣. إبراهيم مصطفى: حصل على الماجستير باللغة العربية.. ينشر في الصحف المحلية.
٣٤. سلمان فيصل: توفي سنة ٢٠٠١. له عدد من المجاميع الشعرية: (حكايات عن زبد البحر العطشان) ١٩٧٠،(رمال فوق جبين الجثة) ١٩٧١، (كان ما كان)٢٠٠١.



قراءات نقدية في القصة القصيرة

توظيف الشعر في القصة

للشعر في القصة كالملح في الطعام؛ إذا قل يؤذي، وإذا كثر كذلك... وقد يضعف للشعر القصة، وقد يكسبها قوة مضافة؛ تبعًا لموضوع القصة وتوفر المساحة الملائمة لدخول الشعر وتوظيفه لتفعيل واشتغال عناصر معينة من السرد.

وقد يكون موضوع القصة أحيانًا شعريًا كله، عندها تتحول القصة إلى قصيدة وتذوب الحدود الفاصلة بينهما، وأحيانًا أخرى يتقبل جزء من القصة أو فقرات منها فقط درجة من الشعرية؛ عندها تحتفظ القصة بمكوناتها الأساسية إذا أحسن القاص استخدام للشعر في القصة.

وعلى القاص أن لا ينسى أنه يكتب قصة لا قصيدة والفرق واضح بينهما، هذا إذا استثنينا ما يسمى بالشعر القصصي من مقاصدنا في هذه المقالة فذلك له أصوله وقواعده الخاصة به... والذي نلاحظه أن البعض من كُتاب القصة يوظفون الشعر في القصة بمناسبة أو بدون مناسبة.

إن هذه الإشكالية تثير مسألة الأجناس الأدبية وتداخلها، وقد جاءت الحداثة وما بعد الحداثة بنظريات تلغي الفواصل بين الأجناس الأدبية وابتكرت ما يسمى بـ(النص) الذي يأخذ من جميع الأجناس مكوناتها أو بعضها ويوظفها فيه بحيث تكون للكاتب الحرية في السياحة في جميع الأصناف الأدبية دون حواجز... وعلى الرغم من إيجابيات هذا التوجه الجديد إلا أننا أصبحنا أمام أشكال هلامية لا تنتمي إلى أي نوع أو صنف، مما يصعب على الناقد المتسلح بالنظريات المعروفة تطبيق أدواته واشتغالاته وفق المنظور الجديد.

إن المشكلة تكمن في استسهال هذا النوع من الكتابة بحيث يلج إليه من لا يمتلك القدرة والأدوات التي تؤهله لهذه الطريقة، فتأتي نصوصه مسطحة لا تحمل أي قدرة أدبية أو إمكانية إبداعية.

الملتقى الثالث للقصة القصيرة جدًا في حلب

عقد هذا الملتقى للفترة ٢٣-٢٦ /٨/ ٢٠٠٥ بحضور عدد كبير من الأدباء السوريين والعرب؛ ومنهم العراقيين الذين شارك بعضهم في فعاليات الملتقى وفق البرنامج المرسوم له.

خصصت الأمسية الأولى للقاصة عبير إسماعيل (سوريا) وكانت قصصها تتميز بحسن استخدام المفارقة والضربة الفنية في نهاية القصة.

أما القاص خالد الشبيب (سوريا) فقد قرأ عددًا من قصصه التي شابها شيءٌ من التطويل.

فيما امتازت قصص أنس سيجري (سوريا) بالتكثيف واللمحة الخاطفة.

وقد قرأ القاص العراقي هيثم بهنام بردى بعض قصصه القصيرة جدًا التي لاقت استحسانا من النُقاد والجمهور.. والقاص هيثم له نظريته الخاصة بهذا اللون الأدبي حيث لا يعترف بالقصة ذات السطرين أو الثلاثة؛ إذا افتقدت الوحدات الثلاث (الزمان - المكان - الحدث).

أما القاص أحمد دوغان (سوريا) فقد قرأ مقتطفات من قصص قصيرة ولا يمكن عدها قصص قصيرة جدًا.

وقد قرأ القاصون معن العمر وعبد الغني حمادة وعلياء الداية وماجدولين الرفاعي قصصهم التي توزعت بين الهمين السياسي والاجتماعي تحققت فيها الشروط الفنية اللازمة لكتابة هذا اللون من القصة.

وقد أثار معقب الجلسة الأولى جاسم خلف الياس (العراق) مسألة الريادة في هذا اللون الكتابي، وعزاها إلى الكاتب العراقي نوئيل رسام سنة ١٩٣٠م؛ أي قبل ناتالي ساروت بسنتين، مما أثار حفيظة بعض الإخوة السوريين ومنهم الكاتب عبد الرزاق صبح الذي أشار إلى أن هذا الفن قد وجد منذ آلاف السنين وقد أوفد إلى الغرب ثم عاد إلينا، ومرجعيته رسالة دكتوراه للأديب زكي مبارك.. ثم أشار إلى أن الشاعر الحلبي محمود علي السعيد هو الرائد في هذا المجال.

بينما عقّب د. فايز الداية في ختام الجلسة الثانية وأحال بدايات هذا اللون إلى مجمع الأمثال للديواني والبخلاء للجاحظ.

فيما اختلف المعقبون في مسألة ربط هذا اللون الكتابي بالتطورات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، إذ أشار الأديب محمد أبو معتوق إلى أن هذا العصر غير متفرغ للمدونات وأن (ق. ق. ج) هي جزء من المشي السريع والوجبة السريعة والعولمة وهي بالغة التأثير تحاول أن تؤلف من المفارقة عالمًا وروحًا لتستميل ضحكاتنا.. وأن الرواية الطويلة لا يحس بجمالياتها ما لم تكن متضمنة لعدد كبير من القصص القصيرة جدًا... فيما عارضه د. فايز الداية بأن عصرنا هو عصر الرواية والمسلسلات التلفزيونية الطويلة أيضًا.

وعلق الباحث جاسم إلياس على قصص الأمسية بالقول إن القاصة عبير استخدمت الموروث الديني في حبك بعض قصصها وتواترها السردي بلغة شعرية وهم إنساني.. وعن القاص الشبيب قال إن الجملة الفعلية لديه حققت تتابعًا سرديًا منح القصص فاعلية في التلقي.. وعن القاص هيثم قال إن قصصه تجتهد في الإحالة والتقصي عن العلاقة الجدلية بين الحياة والموت.. وعن القاص دوغان قال إنه استفاد من التداخل الإجناسي في كتابة قصصه حيث شكّل الفن التشكيلي رافدًا جماليًا.. وعن القاصة سيجري قال إن الحلم في قصصها تراوح بين الخيال الخلاق باستخدام الإشارة أو الإضاءة أو اللمحة السريعة والنمطية السائدة في الكتابة القصصية.. وعن معن العمر قال إن قصصه تمتعت بقفلة مميزة فيها من المفارقة والسخرية الشيء الكثير وكسابقيه كان الهمُّ الوطني والإنساني هو الغالب على القصص.. وعلق الباحث على قصص عبد الغني بالقول إنه اعتمد على القفلة والاختزال بهمٍّ وطني وإنساني تفاعل معه القاص فأقنع وأمتع بسرد قصصي مثير جدًا.. وعن القاصة الداية قال إنها كتبت بعض القصص بشكل مميز من خلال الأنسنة التي تعد من الخصائص المميزة للقصة القصيرة جدا.. أما عن ماجدولين فقد قال الباحث إن قصصها قد تراوحت بين قصيدة النثر والقصة القصيرة جدًا وهذه إحدى الإشكاليات التي تعاني منها القصة القصيرة جدًا.

وقد تميزت الأمسية الثانية بالإثارة الحادة للهمِّ السياسي خاصة عند عبد الرزاق صبح وتوفيقة خضور، وقد عقب القاص والناقد محمد قرانيا على قصص الأمسية بالقول إنها قصص شابها القلق والكآبة والسوداوية وأنها بتركيبتها كالومضات التي تتجلى في قصيدة الهايكو وأنها تشبه فن التوقيعات.. ومضى الناقد في تعقيبه إلى القول إن قصص عبدالله محمد النصر (السعودية) تعالج الوصاية البطريركية وتضخم الفحولة وأن الكاتب عرف كيف يضع شخصياته في أماكنها.. وعن الكاتب علي سكيف قال إن روح كافكا تتجلى في شخصياته.. وعن توفيقة خضور قال إنها تعيش عالمًا كافكويًا أيضًا حيث ينسلخ الفرد من مجتمعه.. وعن جمال نوري (العراق) أنه يبتكر عالمًا جميلاً من الأقنعة حيث تمازجت فيه براءة الطفولة ومرارة الواقع.. وعن القاص محمد كرزون قال الناقد إنه كان ترميزيًا في قصصه وقد غاب البطل في بعض قصصه مما جعل القصة عنده تقترب من الخاطرة.. أما عن القاصة والفنانة التشكيلية ضياء قصبجي فقد قال الناقد محمد قرانيا إن القاصة قد استندت إلى شخصية واحدة هي الموت، وأن عالمها عالم مأساوي، وشبه ذلك بقصص كونديرا وديستوفسكي.

وقد كان للجنة الملتقى نصيب في الأمسية الثالثة، إذ قرأ كل من محمد قرانيا ود. محمد جمال طحان و محمود أسد، بالإضافة إلى كل من سهى جودت ووصفية محبك ومحمد حسن المنلا وبسام ذياب الحسن ومحمد أبو حمود وحسان العوض.. وكلهم من سوريا، وقد تميزت قصصهم بالحدة والتكثيف السردي والنقد اللاذع للظواهر الاجتماعية والسياسية.

وفي نهاية الملتقى قُرئ البيان الختامي الذي تمخض عن جملة من التوصيات منها: عقد ملتقيات مماثلة في البلدان العربية، وضرورة الاهتمام بالجانب النقدي في الملتقيات المقبلة.

حضر الملتقى عدد من الأدباء العراقيين هم : هيثم بهنام بردى، جاسم إلياس، جمال نوري، رشا فاضل موسى، إبراهيم سليمان نادر، فيصل عبد الوهاب، وعبد المنعم الأمير.

الملتقى السادس للقصة القصيرة جدًا في حلب

عُقد الملتقى السادس للقصة القصيرة جدًا في حلب على قاعة المركز الثقافي العربي على مدى أيام ثلاثة ٢٦-٢٧-٢٠٠٨/٨/٢٨. وفي كلمته الافتتاحية رحَّب "د. جمال طحان" بالحضور، وخاصة الذين تجشموا عناء السفر من البلدان العربية، وقال إن الملتقى هذه السنة قد حظي بمشاركة واسعة من الأدباء العرب وتميز بالحضور المكثف للأدباء السعوديين. كما أشاد د. طحان بالكتاب من المشاركين في هذه الملتقيات وبدورهم في نشر مقالات مهمة في الصحف العربية والإنترنت، وإسهامهم الفاعل في الترويج لفعاليات هذه الملتقيات.

ابتدأت الفعاليات بالكاتب الليبي جمعة الفاخري حيث قرأ النصوص التالية: "حلوى" "إحساس" "إشارة" "فتنة" "حمراء" "وشاية" "خيانة" "فرح". سيطر الهمُّ الاجتماعي على هذه النصوص، وبدت المفارقة واضحة في قصة "خيانة" عن تلك المرأة التي تهذي باسم نزار قباني في منامها والتي طلَّقها زوجها باعتبار أنها ارتكبت الخيانة مع شخص آخر لا يعرفه اسمه "نزار"، وتبرز هذه القصة انقطاع الصلة بين العامة والأدباء على الرغم من شهرة نزار قباني.

أما القاص عماد نداف من دمشق فقد قرأ: "اليد الخائفة"، "في الطريق إلى القرية" و"النورس العاشق".. صورت مشاهدات يومية بمفارقاتها وسخريتها.

وقد كان القاص عدنان كزارة من حلب مميزًا وجريئًا في قصصه "استجابة" و"درس خصوصي" و"في المرة الرابعة" و"نُصب تذكاري" و"الطفل المعجزة".. في قصة "درس خصوصي" يتحدث عن المنافسات الدائرة بين النساء للاستحواذ على رجل متزوج حيث تتعلم المرأة التي اختطفت زوج صديقتها الدرس البليغ من صديقتها التي ما فتئت تتحدث عن فحولة زوجها. وفي قصته "نصب تذكاري" يتأثر عدنان كزارة بقصة "الأمير السعيد" لأوسكار وايلد الذي يتحدث عن تمثال يتكلم. وقد كان الترميز السياسي واضحًا بدرجة كبيرة والذي يعبِّر عن رفض الكاتب للسياق السياسي العربي.

ثم قرأ الكاتب جهاد الخطيب من درعا نصوص عديدة منها: "أعذب الشعر"،"موائد الرحمة"، "ثلاث في قصة قصيرة"، "عباد الله الصالحين"، "على الأرض"، "بين الأرض والسماء" و"قصة قصيرة جدًا"... في قصته الأخيرة يتلاعب الكاتب بمفردة "قصة" بكسر القاف وفتحها؛ الأولى تعني القصة المعروفة والثانية تعني قصة الشعر أو القماش، وهنا يقرِّر أن الفتاة قد قصت تنورتها القصيرة جدًا أجمل قصة.. في "أعذب الشعر" يستدعي الكاتب المقولة المعروفة: "أعذب الشعر أكذبه" وبيت الشعر المقصود هو: "إذا بلغ الفطام منا صبيٌّ... تخر له الجبابر ساجدينا".. وتعاملت النصوص الأخرى مع الهم السياسي الذي يشغل ذهن الكاتب.

أما الكاتب السعودي علي حمد فانه قرأ: "مواطنة"، "تهمة"، "تركة"، "حيث يكون الرحيق"، "مؤدب جدًا"، "غنيمة"، "مكافأة"، "تشديد"، "رؤيا" و"غنى".

وقرأ الكاتب د. محمد عبد الرحمن يونس من جبلة: "سكان المدينة"، "القبرة"، "النملة"، "البؤبؤ" و"البحر يختفي بعيد ميلاده"... توفرت في هذه النصوص الشروط المتعارف عليها للقصة القصيرة جدًا كالتكثيف والمفارقة والقفلة الحادة وسيطر الهمُّ الاجتماعي على مضامينها.

ثم قرأ الكاتب محمد كرزون من حلب قصتين :"ظل ظليل" و"رفة شعر".. لتسمتا بالإفاضة، وكان يمكن تكثيفهما إلى حد بعيد.

كما قرأت مها غانم من اللاذقية :"تنويم مغناطيسي"، "قناعة"، "وحدة مصير" و"نظرية بديلة".. والنص الأخير يزعزع القناعة بأن اللون الأسود هو لون الحُزن.

أما توفيقة خضور من مصياف فقد كانت جريئة في تناولها للناحية الجنسية؛ مثل الكاتب عدنان كزارة تمامًا؛ حيث قرأت: "لم يكن متنكرا"، "ناموس الحياة"، "جغرافية"، "هوية"، "قلسفات"، "عند نزالة الخبر اليقين"، "عورة" و"رجولة".. توظف الكاتبة الجنس في النصين الأخيرين، وتربط في قصة "رجولة" القوة العسكرية بالقوة الجنسية حسب مفهومها العربي، كما توحي في قصة "عورة" بأثر الجنس في الغزوات العسكرية الأمريكية.

وبسبب غياب الناقدين حاتم عبد الهادي من مصر وجاسم إلياس من العراق المكلفين بنقد نصوص هذه الأمسية، عرض مدير الجلسة د. زياد محبك على الحضور المشاركة في النقاش حول النصوص المقروءة... فذكرت الكاتبة ندى الدانا من سوريا انطباعاتها وقالت إن قصص جمعة الفاخري تتسم بالتكثيف والتركيز وتنوع المواضيع والقفلات الجيدة.. وعن قصص عدنان كزارة قالت إن هناك بعض الإسهاب وكان يمكن إدارتها بشكل آخر.. أما عن قصص علي حمد فقالت إنها لقطات مكثفة.. وعن نصوص عبد الرحمن يونس قالت إنها تشي بعوالم رمزية.. بينما قصص محمد كرزون عبارة عن لقطات شعرية.. وعن قصص مها غانم قالت إن فيها رؤية فكرية وتصوير للواقع، مثل قصص توفيقة خضور التي قامت برصد عميق للواقع.

وقال الناقد محمود أسد إن الفكاهة التي كانت سائدة في الملتقيات السابقة نفتقدها اليوم، حيث سادت الرؤية الوجدانية والسياسية أحيانًا.. كما أفاد بأن الإسقاطات التاريخية كان لها نصيب في الملتقيات السابقة؛ بينما لا نجد ذلك في هذا الملتقى باستثناء إشارة واحدة إلى ابن سينا... وقد اعترض محمود أسد على فكرة قوننة القصة القصيرة جدًا التي طرحها أحد الحضور، وقال أيضًا إن اللغة كانت سليمة إلى حد بعيد.

وقد هاجم الناقد محمد قرانيا بعض النصوص التي قرئت باعتبارها لطلاب مبتدئين لا لكُتاب محترفين، وقال إنه على الرغم من براعة القاص علي حمد فإنه أشبه بعامل يحفر بئرًا بفأس ولكنه توقف إنه بحاجة إلى قفلات قوية لإنتاج عامل الإثارة. وأشاد ببراعة الكاتبة توفيقة خضور.

وخُتمت الأمسية بملاحظة د. زياد محبك التي هاجم فيها النُقَّاد وقال إنهم مقصرون في مواكبة هذا النوع الأدبي.

- **الأمسية الثانية:**

ابتدأت الأمسية بالقاصة ندى الدانا التي قرأت: "جب الفأر"، "إن لم تكن ذئبًا"، "إصلاح الكون"، "جمهورية أفلاطون"، "شكوى مشروعة"، "انتماء"، "تسلية" و"قطط زماننا". أجمل نصوصها كان "إن لم تكن ذئباً" حيث تقول بمفارقة واضحة "في زماننا إن لم تكن ذئبًا أكلتك الكلاب" وتعقد مقارنة بين عالم البشر وعالم الحيوان حيث تقول إن البشر يأكلون البشر ولا يشبعون، بينما الكلاب لا تأكل إلا عندما تجوع.

وعلق الناقد قرانيا عليها وقال إنها تنزع نزوعًا تربويًا إنسانيًا وأسلوبها واقعي، والطريف أنها تبدأ بفأر وتنتهي بالقطة.

أما القاص السعودي تركي الرويني فقد كان بارعًا برمزيته العالية، حيث قرأ "الخطة"، "هيبة"، "قروض"، "اختطاف"، "احتضار"، "بحث" و"التس اع"...في نص "احتضار" ينادي المؤذن: يا وطن يا وطن يا وطن، وفي المغيب يرى غروبه وهي إشارة تشاؤمية إلى موت الأوطان.

وقد علق الناقد قرانيا على نصوصه قائلاً إنه يرى نصوصًا تتلاءم كثيرًا مع مصطلح القصة القصيرة جدًا وتعتمد على الذهنية معبرة عن فكر عميق.

وقرأ القاص محمود عادل باذكنجي من حلب نصوصه: "لا فرق"، "حوار مع جمجمة"، "قرص الجبن"، "رجل المبادئ"، "غيرك"، "حكاية ظل"، "ثلاثة عرض"، "وسط المعركة"، "طبيب نفسي"... في قصة "غيرك" يشير الكاتب إلى المقولة المعروفة "لو دامت لغيرك ما وصلت إليك" وتوقيع هذه المقولة بـــ"غيرك" في إشارة إلى مسألة تداول السلطة. ويبدو الهمُّ السياسي مسيطرًا على أجواء محمود عادل...

بينما كانت الأجواء العاطفية والاجتماعية مسيطرة على نصوص شذى برو من حلب في "لقاء الوداع" التي تتحدث عن لقاء حبيبين في اليوم نفسه الذي يقع فيه الوداع.. وفي قصة "تأخر" يصفع بطلة القصة خاتم الشخص الذي تعرفت عليه المثبت في إصبعه لدى المصافحة. كما قرأت "موعد" و"وفاء".

وكذلك كان الهم العاطفي يسود أجواء الكاتبة نادية سعيد من حلب التي قرأت عدة قصص منها: "توثيق حي" و"ما قبل وما بعد"، والأخيرة تتحدث عن اختلاف تجربة قبل الزواج مع تجربة بعد الزواج.

وقرأ القاص عمران عز الدين الحسيني من الحسكة: "الوصية"، "لم تغرد الطيور"، "حرية"، "ورود لحارس الغابة"، "سؤال مواطن"، "العانس"، "الحب"، "حذاقة".. وأبرزها كانت "الوصية" التي ترمز إلى أهمية استخدام السلاح في أوانه وللهدف الذي أنشئ من أجله، فالذئاب قد أتت على النعاج كلها والبندقية لم تستعمل بعد... وهذه الثيمة طرقها أكثر من قاص في هذا الملتقى لأنها تشكّل همًا سياسيًا كبيرًا.

وقد قرأ القاص عبد الهادي قاشيط من حلب قصتين تميزتا بالطول ولا تناسب القصة القصيرة جدًا هما: "الحق ليس دائمًا على الشيطان" و"عداد نقود".

فيما قرأ القاص أحمد حسين حميدان من حلب أيضًا: "سؤال"، "العصافير الملونة بالأفكار"، "بوح" و"رسالة".. والقصة الأخيرة فيها عبارة عاطفية طريفة تقول: "أرسلي قلبك إلي ليحمل قلبي إليك".

أما نصوص حسن علي البطران فقد تميزت بقصرها الشديد وأسلوبها البرقي، حيث قرأ: "شروط"، "بصمة"، "نزف"، "غيرة"، "اتيكيت"، "قراءة"، "تنافس"، "نضوج"، "سراب" و"حقيبة".

وكان آخر من قرأ في هذه الأمسية الكاتبة سها جودت حيث قرأت "انثروبولوجيات استثنائية" بأجزائها الثلاثة.. والتي انتقدها محمود أسد بإضاءته النقدية وقال إنها قد اتخذت عنوانًا كبيرًا وجزأت نصوصه بالترقيم، وكان بإمكانها تسمية عناوين لهذه الأجزاء لأن العنوان يشكّل علامة مهمة للنص. وفي بداية تعليقه أثار الناقد محمود أسد مسألة تحديد مصطلح القصة القصيرة جدًا، وأشار إلى أنه ضد هذا التحديد لأن عدم التحديد هو لصالح هذا النوع الأدبي.. ثم أشار إلى قصص ندى الدانا وقال إنه بحكم عمل القاصة في حقل التعليم فهي تهتم بالجانب التربوي وانعكس ذلك على قصصها التي نهلت من هذا الواقع ووظفته توظيفًا فنيًا.

وعن قصص تركي الرويني قال إن فيها الكثير من التكثيف وتساءل هل يمكن أن نعد النص الذي يتضمن أربع كلمات أو أربع جمل قصة؟ فأجاب بأنها لا تصلح أن تكون قصة قصيرة جدًا بل خاطرة لأن النبض القصصي ينقصها...

وعلى الضد من هذه كانت قصص عبد الهادي قاشيط التي اتسمت بالطول وقال إن القصة القصيرة جدًا لا تقاس بالشبر، فهناك لغة نزلت إلى مستوى الواقعية ولا تصلح أن تكون ضمن هذا الإطار.

وعن قصص أحمد حميدان قال إن موضوع الحرية هو ما يشغله؛ شأنه شأن الكثير من الكُتاب في الوطن العربي فاهتم بالطبيعة والعصفور والفراشة ووظفها في هذا الاتجاه، وقال إن قصصه تنقصها الدهشة، كما أنه يأخذ عليه إنه يهتم باللغة كإنشاء وليس كقص.

وعن حسن البطران قال إن لديه القدرة على الموافقة بين الواقع والمتخيل فقد مالت قصتا "نزف"و"بصمة" إلى الذهنية والتكثيف ومالت القصص الأخرى إلى الخواطر.. بعض القصص تحدثت عن الثنائيات في العلاقة حيث نهلت من واقعها وكان فيها الكثير من التكثيف القصصي وتتسم العلاقات الإنسانية فيها بالانكسار.. وهذا الانكسار ورد في قصص عدد من الكتاب الآخرين.

وأثار د. زياد محبك جملة من القضايا المهمة منها إنه ضد وضع شروط وقوانين للقصة القصيرة جدًا فالأدب ـ كما يقول ـ حالة إبداع متجدد ومستمر، فالقصة عند محفوظ غير ما هي عند هيمنغواي وغيرها عند موباسان.. والقصة القصيرة جدًا تعتمد بشكل أساسي على الإدهاش فهي كسر للواقعي، وإذا كانت مع المألوف فإنها لا تنتمي إلى هذا النوع. ولم يعتبر الحجم كمقياس أو شرط من شروط هذا الفن وقال إنه يمكن أن تكون القصة حوارًا فقط ببضع كلمات، كما يمكن أن تكون بصفحتين.

ومن الواضح أن هناك تباينًا واضحًا للنقاد في هذا الملتقى بشان خصائص القصة القصيرة جدًا.

- **الأمسية الثالثة:**

ابتدأت الأمسية بكلمة للشاعر والقاص محمود علي السعيد من حلب، والذي يعد رائد القصة القصيرة جدًا، وقال إن هذا الفن عمره أربعون عامًا وقد تمَّ توصيف معظم خواصه، خاصة وأن رموزًا أدبية مهمة كتبت في هذا الفن منهم نجيب محفوظ وعبد السلام العجيلي وعادل أبو شنب وياسين رفاعية وغيرهم... وقال إن تتويج حلب يعود إلى:

١. لقد ثبت أن ريادة القصة القصيرة جدًا يعود إلى هذه المدينة.
٢. أن هذه المدينة هي الأكثر اهتمامًا بهذا الفن.
٣. يتوفر في مدينة حلب النوع والكيف.

وأكد غازي التدمري على ريادة السعيد لهذا الفن.

ثم ابتدأت الكاتبة هناء كرم من حلب بقراءة نصوصها : "عدوى"، "هنا وهناك" و"الفرجة"... في "هنا و هناك" تتلاعب الكاتبة بهاتين المفردتين بالإشارة إلى مكانين مختلفين أو الداخل والخارج بطريقة فنية مبتكرة.

أما حسان أبا زيد من درعا فقد قرأ: "الامتحان"، "الحرية"، "الصدفة"، "لقاء"، "إعفاء" و "الكرسي".. قصة "الامتحان" تتحدث عن الطفل الفلسطيني الذي يدافع عن الحق وقوته وضعف موشيه الإسرائيلي الذي يدافع عن الباطل.. كما أن قصة "لقاء" تتحدث عن علاقة عاطفية تحققت عبر زواج أولاد الحبيبين بعد أربعين عامًا.

وقد كان الصراع العربي الإسرائيلي يسود معظم قصص الكاتب السعودي طاهر الزارعي حيث قرأ "ملاذ"، "توق"، "قوت"، "احتجاج"، "أزمة"، "قبل"، "أنفاس" و" تبرج".

أما سعاد مهنا مكارم من دمشق فقد قرأت: "عولمة"، "قرار"، "سر التحول"، "شرفات الوجع"، "نصب وجر"، "الحب أعمى" و"حكاية كتاب"... تميزت قصصها بالنقد الاجتماعي والسياسي اللاذع، ففي قصتها "سر التحول" تتحدث عن ابتسامة طفلة والتي تروق لأمها ولكنها لا تروق لها عندما تصبح شابة حرصًا على

العرسان وكما لا تروق لها أيضًا عندما تتقدم في العمر لأنها لا تليق... وقصة "نصب وجر" تتحدث عن مفارقات الفاعل والفعل والمفعول به في نحو اللغة العربية وما فيها من إيحاءات اجتماعية... ولكن القصة الأكثر تكثيفًا ونقدًا كانت قصة "شرفات الوجع" التي تتحدث عن فتاة يتقدم لخطبتها فرَّان فتوافق الأم على الفور، وعندما تسألها البنت عن السبب تقول: كي تشبعين الخبز يا ابنتي.

وقد اتسمت قصص محمد بسام سرميني بالطول بما يتلاءم مع فن القصة القصيرة وخاصة في قصته "حلم" التي تتحدث عن ابن يتوسل أمه أن لا تموت وأنه يحلم دائمًا بذلك ويقول: إن أخشى ما أخشاه أن تكون أمي عاجزة عن تحقيق هذا الحلم العجيب.

وقرأت أمينة رشيد نصوصها: "مكاشفة"، "رجل في إطار البحث"، "وحدة"، "وصية"، "خيانة"، "أكثر من الملح" و"إبداع".. والقصة الأخيرة تتحدث عن العلاقة بين المؤلف والقارئ خاصة إذا كان القارئ غنيًا.

كما قرأت روضة حسني نصوصها: "وطن"، "أمومة"، "فقد" و"جنون".

أما نورة شرواني من السعودية فقد قرأت: "ظل"، "صحراء"، "تجميل واقع"، "سقوط"، "خوف"، "جريح" و"جبل"... في قصة "جريح" توصي الجدة حفيدها أن لا يعطي حبيبته والتي ستصبح زوجته إلا القليل من العاطفة، فلم يسمع نصيحتها فعاش عاشقًا ومات جريحًا... كما أنها في قصة "جبل" تشير إلى مقولة معروفة في أن الذي يصعد سريعًا يسقط سريعًا كذلك.

ولم تكن قفلاتها بتلك الحدة التي نراها عند ميلاد ديب من حمص الذي قرأ: "ابتسام"، "اختفاء"، "وسام"، "ضحك"، "ذئب"و "رسالة"... في القصة الأخيرة كانت المفارقة حادة حيث تصل رسالة تهديد إلى الكاتب أنه سيقتل إن كتب، وبعد أن يكتب تصله رسالة تهديد أخرى بأنه سيقتل إن لم يكتب.. وهنا يشير إلى محنة الكاتب ومسؤوليته وحريته السلبية.

وقرأ الكاتب نجيب كيالي من أدلب نصوصه: "قبلة بالشمسي"، "نواعم"، "بين زرقتين"، "عالم آخر" و"دمع الكلب".. في القصة الأخيرة يسجِّل الكاتب احتجاج الكلب على استخدام اسمه كشتيمة.

وقرأت ابتسام شاكوش من حلب عدة قصص منها: "نجوم" و"مواهب".. كان الهمُّ السياسي سائدًا فيها.

وفي قصص ثائر طحان؛ وهو ابن د. جمال طحان المنسق العام للملتقى؛ نرى المفارقة والنهاية الادهاشية الحادة.. في قصة "حمار" يتلاعب القاص بهذه الكلمة التي تعني شيئًا بكسر الحاء؛ وتعني شيئًا آخر يتعلق باللون إذا فتحت الحاء... قرأ بعدها: "آسف متأخر جدًا" و"مهارة".

أما أسامة الحويج عمر من حلب أيضًا فقد قرأ: "إرخاء الستائر"، "دومينو"، "مستقيم قزح" و"المستنقع والجدول".. والقصة الأخيرة تشير إلى فكرة العمل من خلال المقارنة بين المستنقع الراكد والجدول المتحرك.

وقد كان آخر من قرأ في هذا الملتقى هو كاتب هذه السطور فيصل عبد الوهاب حيدر من العراق، حيث قرأ: "القمر الحزين"، "أضرحة"، "ألم"، "زوار"، "جنازة"، "بكاء" و"شكرًا أيها الرب الرحيم".. في القصة الأخيرة يتحدث الكاتب عن فتاة تفقد كل عائلتها في غارة جوية لكنها لم تفقد الإيمان فتوجهت إلى ربها لتشكره.

وقد أشاد الناقد محمد قرانيا بكُتاب هذه الأمسية، حيث أشار باحتواء قصص هذه الأمسية على سمات جديدة بعض الشيء.. وقال إنه لمس في بعض القصص ثقافة ذهنية، وبعضها يميل نحو التجريد بحيث لا يمكن اقتناص معاني بعض القصص بسهولة... وعن قصص ثائر طحان قال قرانيا إن الرمز كان واضحًا فيها وخاصة في قصة "حمار" حيث ربط القاص بين اللون الأحمر ودلالاته الإيديولوجية... وفي قصص هناء كرم كان هناك حسٌّ انتقادي؛ ولكنها افتقدت للومضة... وفي قصص حسان أبا زيد نجد ترميزات ذهنية... فيما أقام طاهر الزارعي توازنًا بين الحكائية والفنية حيث كان ينزع إلى كشف الأقنعة السياسية والاجتماعية وقد تغلغل وعرى النفوس وكان على جانب كبير من البراعة... وعن سعاد مكارم قال الناقد قرانيا إنها قد امتلكت أدواتها الفنية... فيما انتقد القاص محمد بسام سرميني على أنه يكتب كعادته القصة غير القصيرة جدًا... وقال عن القاصة أمينة رشيد بأنها نزعت نحو الترميز حينًا والنص التقليدي حينًا آخر، وأشاد بخبرتها الحياتية... أما عن القاصة

روضة حسني فقد قال إنها حافظت على نقاء الحس الأنثوي غالبًا في مضمونات القص... وقال عن الكاتبة السعودية نورة شرواني إن قصصها عبارة عن لقطات سريعة لها رمزية تدين تجاوزها للآخر، وقد كبحت جماح الصور لتظل في منطقة العادي... وقد أشاد قرانيا بالكاتب نجيب كيالي الذي وصفه بأنه أحد كُتاب الأطفال المرموقين وعندما يكتب للكبار فإن قصصه تتميز ببعدها الطفولي، فنرى في قصة "نواعم" عشقًا للأشياء الصغيرة، ونرى السخرية تطبع قصص كيالي وخاصة السخرية الاجتماعية في قصة "دمع الكلب"، وقال إن القفلة لديه تراعي الناحية الفنية كثيرًا.

كما أشاد الناقد قرانيا بكاتب هذه السطور وقال إن فيصل حيدر قد نقل إلينا جانبًا من الواقع العراقي المأساوي حيث يدفع المواطن الثمن.. وقال إنه نقل لنا صورًا سوداء تجاري الصور السوداء في القصص العراقية المعروفة والمحملة بدلالات عبد الرحمن منيف في شرق المتوسط وعبد الستار ناصر وعبد الرحمن مجيد الربيعي.. وقال أيضًا إن الحدث يسيطر على قصص فيصل حيدر، ولم يهتم كثيرًا بالوصف، وقد أجادت قصصه التلميح بدءًا من عنوان القمر الحزين واسترجاعًا لبكائيات حضيري أبو عزيز.

وأشار الناقد قرانيا بأنه يلاحظ خاصية الحذف والإضمار في قصص هذه الأمسية بهدف تشغيل وتأويل ما يمكن تأويله حيث يترك المجال للمتلقي للتفسير.. وقال إن الحذف الذي مارسه فيصل حيدر وابتسام شاكوش وأسامة العمر وغيرهم كان لأسباب اجتماعية وأخلاقية، وابتعدوا كثيرًا عن الوصف الذي قد نجده في القصة القصيرة جدًا.

وعن قصص أسامة العمر قال إن نصوصه مفتوحة على السهل الممتنع وتتسم قصصه بسرعة الإيقاع الواقعي... وعن قصص الكاتب ميلاد ديب قال إنها تتصف بغلبة الطابع الذهني، واستطاع الكاتب أن يختصر خصائص هذا الفن كلها في قصصه... وقال إنه لاحظ في قصص نورة شرواني وأمينة رشيد الصور البلاغية القائمة على التكثيف والإيحاء، كما لاحظ أن بعض القصص كانت ذات تركيب قصصي شاعري واستخدام الأسطر والجُمل على غرار قصيدة التفعيلة.

وفي ختام الملتقى الذي وزعت فيه شهادات تقديرية للمشاركين ألقت الكاتبة ضياء قصبجي البيان الختامي للملتقى السادس، حيث دعت إلى عقد ملتقى سنوي لقصيدة الومضة وندوة علمية للقصة القصيرة جدًا، كما أشارت إلى أن الملتقى السابع سيتبع أسلوبًا جديدًا حيث سيتم دعوة الأدباء قبل شهرين من عقد الملتقى.

الملتقى الرابع لكتّاب القصة في العراق

أقام نادي القصة في الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق الملتقى القصصي الرابع في فندق السد ير ببغداد ١٧ـ١٩\١١\٢٠٠٩، اشترك فيه ممثلون عن كتاب القصة في مختلف محافظات القطر... وقد احتفى الملتقى برواد القصة العراقيين الأحياء مثل محمود عبد الوهاب وفهد الأسدي.. كما احتفى الملتقى بالناقد العراقي الراحل د. علي جواد الطاهر؛ وأطلق اسمه كعنوان لهذه الدورة من الملتقى.

كانت الجلسة الصباحية لليوم الأول مخصصة للمحور النقدي الأول تحت عنوان (علي جواد الطاهر والنقد القصصي)، وقد اختلفت الآراء حوله ما بين مؤيد ومعارض لمنهجه النقدي، لكنها أجمعت على دوره الكبير في تأسيس ثقافة نقدية فاعلة في الوسط القصصي والروائي في العراق.

وفي كلمته الافتتاحية في الملتقى استعرض الناقد فاضل ثامر رئيس الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق مسيرة القصة العراقية بشكل مقتضب، حيث قال إن تجربة القصة العراقية تشكل مَعلمًا مهمًا من معالم ثقافتنا العربية، وتمثل نماذجها أفضل القصص العربية المعاصرة؛ وإن كانت قد تأخرت عليها عقدًا من السنين... وثمن الدور الريادي الكبير للقاص العراقي محمود أحمد السيد الذي كان يمتلك الكثير من مقومات التكوين الفني.. ثم جاء من بعده ذنون أيوب وعبد الحق فاضل وجعفر الخليلي، لكن الحداثة انبثقت في فترة الخمسينيات على يد عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي ومهدي عيسى الصقر وغائب طعمة فرمان.. وانعكست تجربتهم على كُتاب الستينات فظهرت (خمسة أصوات) و(النخلة والجيران) لغائب طعمة فرمان، وهذه التجربة فتحت الآفاق لتطور القصة في العراق حيث نضجت في السبعينات والثمانينات والتسعينات... وقال إن فترة قادسية صدام كانت قاسية وصعبة وفرضت على الكُتاب شروطًا معينة في الإبداع، وحتى روايات قادسية صدام كانت مخلصة لذاتها... ومثلما أثارت الحداثة في الخمسينات المبدع العربي كذلك استطاعت القصة القصيرة أن تكون كذلك. ويحرز العمل السردي الآن في

العراق الكثير من الجوائز العربية... وقال الناقد فاضل ثامر إن المآسي الدموية في العراق والتي لا يستطيع حتى ماركيز وبورخس أن يغور في أعماقها ويستبطنها، تمكن القاص العراقي من ذلك وسيظل الإبداع العراقي في المقدمة.

كما ألقى القاص أحمد خلف مدير نادي القصة في الاتحاد كلمة طالب بها أدباء المحافظات للتعاون لخلق أدب عراقي رصين... وقال إنه من دواعي سرورنا أن يستمد عنوان هذا الملتقى من اسم الناقد الراحل د. علي جواد الطاهر الذي رفد المكتبة العراقية بالكتب المتخصصة (أكثر من ٥٠ كتابًا) حيث رصد بمقالاته وكتبه الظواهر القصصية في الساحة الأدبية العراقية. وقال إن كتابه الأنطولوجي (في القصص العراقي المعاصر) يظل نبراسًا لنا مثل كتابه (مناهج النقد الأدبي)... وقال إن القصة العراقية قد عانت من فوضى الاحتلال؛ فكان لا بد أن تعاني من الانزياحات لما أحدثه الاحتلال... وقد حيًّا القاص أحمد خلف في ختام كلمته الأصوات الأدبية الشابة، وقال إنها تسير بخطى حثيثة ولا تردعها أي محاولات يائسة.

وبعد أن ألقى القاص جهاد مجيد كلمة اللجنة التحضيرية ألقى السيد ممثل السيد برهم صالح نائب رئيس الوزراء كلمة دعا فيها إلى المشاركة في مشروع إستراتيجية ثقافية عراقية.

أما الجلسة المسائية لليوم الأول فقد خصصت للشهادات والقراءات القصصية، حيث أولى كل من عبد الإله عبد الرزاق وعبد عون الروضان الذي قال (أشهد أني ما عشت) معارضًا بذلك ما قاله نيرودا يومًا ما (أشهد أني عشت)... كذلك قرأ كل من ناطق خلوصي وحميد المختار وهيثم بهنام بردى شهاداتهم... في حين قرأ كل من إيناس البدران وإيمان السلطاني وكليزار أنور ومشتاق عبد الهادي وجمال نوري وسعدون البيضاني نصوصهم القصصية.

وفي اليوم الثاني تابع الملتقى محوره النقدي الثاني تحت عنوان (القصة العراقية وتقنيات السرد الحديثة) وألقيت البحوث التالية: (الرؤية والبحث وأنساقه) لجاسم عاصي، و(السارد وتقنياته في القص العراقي) لجميل الشبيبي، و(بنية السرد وتقنياته) لبشير حاجم، و(التجريب داخل سلة المهملات) لعلي شبيب ورد.

فيما كانت الجلسة المسائية التي تحمل عنوان (القصة العراقية أمس واليوم) معاينة إجرائية مخصصة للبحوث التالية: (المتحقق والمأمول في القصة العراقية) لباقر جاسم، و(تطبيقات مبكرة لهوية السرد في الذاكرة الرافدينية) لمحمد خضير سلطان.

وقد اختتم الملتقى في اليوم الثالث بتوزيع شهادات التقدير والإعلان عن الفائزين بجائزة القلم الذهبي وهم القاصون محمد خضير ومحمود عبد الوهاب ولطفية الدليمي وفهد الأسدي... ثم قُرئ البيان الختامي والتوصيات.

الأسطورة والـواقـع

في المجموعة القصصية (رماد الأقاويل) لـ"فـرج ياسين"

القاص فرج ياسين نوعٌ نادرٌ من الأدباء الذين دأبوا على ارتياد مناهل الحقيقة وكرسوا حياتهم لخدمة قضية الفن الكبرى كالمتصوفة الزاهدين الذين لا يرون من الحياة قشورها ولا يقتنصون منها إلا لباب الجوهر.

صدرت له الكتب التالية:

- (حوار آخر ١٩٨١) قصص.
- (عربة بطيئة ١٩٨٦) قصص.
- (واجهات براقة ١٩٩٥) قصص.
- (توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة ٢٠٠٠) نقد.
- (ذهاب الجعل إلى بيته) قصص قيد الطبع.
- وآخر ما صدر له المجموعة القصصية (رماد الأقاويل ٢٠٠٦).

سأنتقي عددًا من القصص التي يمكن الاشتغال عليها فنيًا من هذه المجموعة ولا التزم بالتسلسل الذي وضعه القاص فرج ياسين فيها...

تطالعنا قصة (حافات السنين المدببة) حيث يخيل للمرء عندما يقرأ بداياتها إنه في الطريق إلى تسجيل قصة وفاء أسطورية على نمط ملحمة الأوديسا عندما تنتظر بنيلوبة زوجها المغامر أوديسيوس حفنة من السنين ريثما يعود وربما لا يعود، ولكن القاص هنا يصدمنا بالنهاية التي تنزلنا من عالم الأساطير إلى عالم الواقع لأن المرأة العجوز (روفة) التي صبرت على ذكرى خطيبها الغريق كل هذه السنين فجرت صبرها بنزوة كان يمكن أن ترتكبها مع الصبي الذي تخيلته خطيبها المعشش في ذاكرتها... إن القاص هنا يتعمد كسر الأسطورة بطريقة تخبرنا بضرورة الانصياع لمتطلبات الجسد، أو أنه لا مفر من ذلك وفق الفلسفة الحتمية.

وفي قصة (الأميرة والحائك) يؤسطر القاص الواقع حتى يجعلنا نتصور أن التأريخ ما هو إلا مجموعة من الأساطير، بينما تتحدث القصة عن أحداث واقعية يمكن أن نجد لها مثيلاً في كل عصر وزمان.. فالحائك (سلس) الذي تتزوجه الأميرة ليصبح قائدًا للجيوش بعد التآمر على الملك وقتله بالآلة الحربية الجديدة؛ نجد له مثيلاً في كل عصر عندما يتسلق أولئك الذين لا كفاءة لهم سوى قربهم من كرسي الحكم؛ سلالم السلطة ويغتصبون العروش في غفلة من الزمن... ولكن القاص هنا يوظِّف الدين والأسطورة في هذا السياق لإفهامنا أن الدين غالبًا ما يستخدم كوسيلة للوصول إلى السلطة خاصة إذا كان الجهل متفشيًا بين العامة... وقد كان القاص بارعا في استخدامه أسطورة (إله الصواعق) كرمز للآلة الحربية التي تبعث انفجارات تشبه صواعق طبيعية.

وفي قصة (رماد الأقاويل) يذكر لنا القاص بشكل مباشر آلية الأسطرة في السطور التالية ضمن سياق السرد: (وإن ذلك يكفي لبعث حكاية ليس بالضرورة أن تكون حكايته بل حكايتنا. وهكذا شغلنا بترتيب الأحداث من خارج التعالق المنطقي)... وقد بيَّن لنا القاص كيفية تَخَلق الأسطورة ومراحل تطورها بالمثال الذي أورده والطريقة التي سرد بها الراوي قصته بتحول الأشياء العادية إلى مقدسة بفعل الزمن أو خيال الناس... ونفهم من ذلك أيضًا مدى الحاجة إلى الأسطرة وخلق الأسطورة في ظل أوضاع غير طبيعية تسودها البطالة والفراغ والتسكع في المقاهي.

وفي قصة (السيمرغ) يؤنسن القاص طائر السيمرغ (وهو ملك الطيور في كتاب فريد الدين العطار "منطق الطير") ويصنع منه أسطورة في خيال الناس... وتحمل هذه القصة ترميزًا سياسيًا عميقًا تشير إلى حب الناس للسلطان وكرههم له في الوقت ذاته.

وفي قصة (حين تثرثر الرغبات) يتخذ القاص من أسطورة طاقية الإخفاء كتقنية تتوهم فيها بطلة القصة لإخفاء الواقع المرير الذي تعيشه بغياب الزوج الأبدي.. إن البطلة هنا تتحايل على مأساتها من خلال إيهام نفسها بهذه الأسطورة وتصدقها على أنها حقيقة تتسلى بها عن غياب زوجها.. ويلعب الخيال دورًا مهمًا في اصطناع هذا القناع السيكولوجي للتعويض عن حاجة ماسة بحيث تصبح أكثر صدقًا من الواقع

نفسه. وتبدو براعة القاص جلية في الاستخدام الشفيف لهذه التقنية حيث تبعدنا تمامًا عن لغة الخطاب المباشر التي نلحظها كثيرًا في قصص من هذا النوع لترقى بنا إلى المدارج العليا للفن القصصي.

ومن القصص الموحية الأخرى قصة (اعتصام) التي تنتقد الفوارق الطبقية بطريقة شيقة، فأطفال الأغنياء يهبطون من سياراتهم ليتسوقوا ما لذ وطاب من المعارض التجارية ثم يرحلون في الوقت نفسه حين يهبط أطفال الملائكة ليقوموا بالدور نفسه ويرحلون أيضًا، في حين يعتصم أطفال الفقراء أمام واجهات المعارض ولا يرحلون؛ لأنهم بكل بساطة لا يملكون نقودا للشراء... وقد وظف القاص العنصر الخارق أو الأسطوري أو الديني - سمه ما شئت - وهم الأطفال الملائكيون بطريقة توحي بنقد مبطن للآلية التي تقف خلف هذه العناصر حيث ساواها مع طبقة الأغنياء في إهمالها للدور الاجتماعي المناط بها... ويوحي القاص هنا بالفكرة القائلة بتحالف الطبقة الغنية أو الحاكمة مع القائمين على الدين وسدنته لاضطهاد الطبقة الفقيرة؛ كما عبرت عنها الأدبيات السياسية اليسارية... وتبدو الفكرة الدينية هنا مبطنة إلى حد ما، ولكن القاص يتناولها بشكل سافر ومتطرف في قصة (قسوة). ففي هذه القصة يوحي لنا القاص أن البشر أشدُّ طغيانًا وظلمًا على بعضهم، بينما تتجلى الطيبة والرحمة في الرب الذي يرسل ملك الموت ليقطف أرواح بعضهم بطريقة رحيمة لا ترقى إلى طريقة البشر البشعة في ذلك... وهنا يدخلنا القاص في مغالطة حقيقية؛ لأن البشر لا يمكنهم إزهاق أرواح بعضهم إلا بإرادة ومشيئة الرب نفسه لا مشيئتهم.

وفي الإطار الديني نفسه تمثل قصة (الخروج) التوق الصوفي بما تطرحه من رموز تعزز هذا الدور؛ كالدرويش والحمامتين، بحيث يمكن أن نفهم أن انطلاق الحمامتين من القفص بإرادة الدرويش يمثل انطلاقة الروح إلى رحابها، وعودة الحمامتين لتحطان على يدي الراوي تمثل استقراره الديني وثبات إيمانه.

وفي إطار الترميز السياسي تبرز قصة (بيوت الأخوة العرب) التي أحدثت ضجة كبيرة في وقتها حين نشرت لأول مرة في مجلة (آفاق عربية) العراقية... يوظف القاص الفتاة الفلسطينية كرمز للقضية الفلسطينية التي تنتقل بين أحضان الأخوة

العرب بالتزامن مع توظيفه لكرة القدم ليوحي باللعبة السياسية التي تتحكم بالقضية.. ولا نعرف شيئًا عن المدينة التي جاءت منها الفتاة سوى قدومها من مدينة تشتهر بالبرتقال، وهذا يدعونا إلى التخمين بأن (يافا) هي المدينة المقصودة.. وهذا معناه أيضًا أن المقصود بذلك مشكلة فلسطين منذ نشأتها قبل قيام إسرائيل وبعدها أيضًا... وربما يلقي القاص باللائمة على العرب في ضياع فلسطين.

والقصة الأخيرة التي نتناولها في هذه المقالة هي قصة (رهاب المُدن) بما تطرحه من فكرة تقترب من الحلم الرومانسي في مغادرة المدينة والانعتاق من عذاباتها وانشغالاتها اليومية... ويوظّف القاص طائر الرخ الأسطوري كجناح خيالي يمتطيه بطل القصة نحو الخلاص.

أما القصص الأخرى المتبقية فلم نجد فيها ما يمكننا الكتابة عنه، إما لوضوح بعضها ومباشرتها، أو لإشكالية بعضها وغموضها.

قراءة في المجموعة القصصية (أحلام كالفراشات) لـ"رشا فاضل"

تنبأ الناقد محمد صابر عبيد للقاصة رشا فاضل موسى بمستقبل كبير في مجال الرواية وليس القصة لأن (بهاء الجملة السردية فيها تليق كثيرًا بالسرد الروائي)... وذلك في تعليقه على مجموعتها القصصية الأولى الواعدة كثيرًا (أحلام كالفراشات).

وما يوحِّد قصص المجموعة هو اللغة الشعرية المفعمة بالانفعالات والمشاعر الرقيقة التي قد لا يحتاجها الموقف القصصي، كذلك تتميز هذه المجموعة بقدرة القاصة على تشكيل النهايات لقصصها بطريقة فنية فيما اصطلح على تسميته بـ(لحظة التنوير) بحيث تضيء كل جوانب القصة.

ومما يؤخذ على القاصة أنها تبدو متأثرة بكتابات غادة السمان ونزار قباني وغيرهما من الكتاب العرب إلى حدٍ ما، ولكن ذلك يمكن تجاوزه لتكوين الشخصية المستقلة لها إذا عززت الكاتبة العناصر التي تتفرد بها في كتابة القصة.

تطالعنا قصتها الأولى في المجموعة (شرفة لا يطالها الضوء) بمجموعة من الرموز بأبعادها الموحية (الضوء، الجسر، بغداد، الوقود، السيارة الحمراء، المذياع، الوهج، المطر، تموز) لتكشف عن مكنونات ودواخل الشخصيتين الرئيسيتين في القصة الرجل والمرأة.. وقد تعمدت القاصة أن تخفي اسميّ هاتين الشخصيتين للدلالة على كونهما رمزان عامان تنطبق عليهما أوضاع الكثير من الناس... وعلى الرغم من جو المودة الذي يوحِّد الشخصيتين، إلا أن القصة تمور بأجواء خانقة من التعب والانتظار وانقطاع التواصل والمعاناة اليومية والمتاعب المعاشية... والقاصة توظف رموزها كي توحي بطرف خفي إلى الفكرة التي تريد إيصالها، فالضوء الذي يغطي مساحة المدينة يقابله عتمة تغرق فيها المرأة، وحينما تنطفئ أضواء المدينة يشتعل التوهج في دواخل تلك المرأة... وقد وظفت القاصة أغنية محمد عبد الوهاب بشكل أضفى على الرموز المنتقاة المذكورة آنفًا معاني أعمق وظلالات موحية مما يعزز التقابلات المتعاكسة في القصة مثل: النور/العتمة

الدفء/الجليد، الحب/الوحشة... ويبقى أفضل توظيف في هذه القصة لثنائية النور والعتمة في التعبير عن الأجواء العامة التي تسيطر على القصة.

القصة الثانية (حذاء أبيض صغير) مسبوكة البناء، سلسلة الأسلوب، اقتصادية الكلمات، لكن موضوعها مستهلك؛ ورغم ذلك فالقصة ممتعة... أما موضوع المرأة الثانية في حياة الرجل فقد بات معتادًا في القصص المعاصرة. وقد وظفت القاصة رمز شروق الشمس وغروبها بشكل يوحي ببدء العلاقة وانتهائها.

أما عن قصتي (حلم) و(يقظة) فكان من الأجدر بالقاصة أن تضع لهما عنوانًا واحدًا لأنهما تتحدثان عن تجربة واحدة.

وفي قصة (صرختان)؛ أي صرخة الموت وصرخة الولادة؛ توظيف جيد لهذه الفكرة بإطار سردي يكثف العلاقة الجدلية بين الموت والحياة.

ويتكرر موضوع الصراع مع المرض والموت في قصة (حبيسة المدينة الزجاجية) حيث تكثف القاصة رؤاها في هذا السياق من خلال اللغة الشعرية التي تكتنف القصة وتنتشر في معظم قصص المجموعة.. وقد كانت النهاية الرمزية لهذه القصة بما يعزز فكرة العلاقة بين الروح والجسد في أنهما تتحدان في الحياة وتفترقان عند الممات.

وتختم القاصة مجموعتها القصصية بأفضل قصصها (الخروج على النص) وهي كما وصفتها القاصة (مسرودة بأربعة مشاهد) تزاوج القاصة فيها بين مميزات فني القصة القصيرة والمسرحية. وقد نجحت هذه القصة شكلاً وموضوعًا حيث تتوق البطلة إلى الحرية وإدانة فكرة الحرب سواء كانت مشروعة أو غير مشروعة... وهناك إشارات أخرى في قصص المجموعة تصل إلى حد كره الزي العسكري (الحرب.. تلك المواجهة الخرقاء.. وحش بلا قلب، غبي وأبله، هدفه الأول والأخير هو القتل لا يهم لصالح من.. القتل هو القتل..)... إن فكرة كره الحرب على إطلاقها ربما تجد لها قبولاً في الأفكار المثالية ولكن من الناحية الواقعية لا بد من التمييز بين الحروب على أساس الشرعية. ومهما يكن من أمر فإن التوظيف الفني لفكرة رفض الحرب جاء عن طريقة التماثل بين كتابة النص المسرحي وفرض تمثيله على الممثلة التي تخرج على ذلك النص وتبتكر لغتها ونصها الخاص في ممارسة

الحرية وبين من يخطّط للحروب على شكل سيناريو يجب تنفيذه ورفض المنفذين لهذه الخطط المسبوكة سلفًا وابتكار حريتهم من خلال رفضهم لمواجهة الموت.

أما القصص الأخرى التي أهملنا الحديث عنها فهي إما تشترك مع القصص المنتقاة في مواصفاتها، أو أنها لا تستحق الوقوف عليها طويلاً.

نتمنى على القاصة مواصلة الكتابة لأننا نفتقد كثيرًا للكتابة النسائية المتميزة.

قراءة في المجموعة القصصية (رياح الخريف) لـ"أحمد عزيز رجب"

يتجه القاص أحمد عزيز رجب إلى الأجواء الشعبية لينحت شخصياته التي تنبض بالحيوية وتثقل بالرمز وتفيض بالبساطة. من مجموعته القصصية "رياح الخريف" الصادرة عن دار الشؤون الثقافية ٢٠٠١، تفوح رائحة الخريف الذي يرمز فيه القاص إلى التقدم في العمر وآثاره النفسية والاجتماعية.

في القصة الأولى "الخريف الحزين" يسرد القاص حدثًا فاجعًا بلغة تتناول التركيبة النفسية لبطل القصة بعد مرور سنة على وقوع ذلك الحدث، حيث يفقد فيه أطفاله وعائلته إثر غارة جوية معادية، فيذهب إلى المتجر لشراء ملابس وحقائب مدرسية لأطفاله كما هو المعتاد في كل خريف، فيحاول صاحب المتجر تذكيره بالمأساة، ولكن انسياقه النفسي يأبى ذلك، فيشتري العدة ويقفل راجعًا إلى بيته... ينجح القاص في بناء القصة بلغة تشويقية أخاذة، وفي النهاية المتفائلة ضمنًا؛ على الرغم من الجو الكئيب الذي يلف القصة.. علمًا إن هذه القصة مقتبسة من وقائع حقيقية جرت في الحرب الأخيرة في التسعينات.

وفي القصة الثانية "مطيرة" نجد قصة حب قروية محبوكة في زورق.

أما القصة الثالثة "صاحب السقا" فتبدو محملة بالرمز، حيث هناك متسع له لإثراء هذه الشخصية الشعبية التي تسقي الناس الماء في البيوت... وقد أثث القاص لهذا الرمز بأجواء ملائمة لنموه، حيث أن صاحب السقاء يرفض كل المظاهر المعادية للحياة بما يتجانس مع وظيفته التي تحتم عليه أن يرفد الناس بأهم عنصر من عناصر استمرار الحياة وهو الماء.. فصاحب السقا ينهر الأطفال العابثين بالبيئة فلا يرتضي أن يقتلوا الحشرات أو يقطعوا فرع شجرة أو زهرة... إن الجذر الديني لهذه الشخصية متأصل في الديانات السماوية كالإسلام والديانات غير السماوية كالديانة "الجانتية" في الهند والتي تحرِّم قتل أي كائن حي مهما كان ضئيلاً.. ولو قرأ ناقد أجنبي هذه القصة لوجد فيها رمزًا للسيد المسيح حيث يحمل خشبة الصليب على كتفه مثلما يحمل صاحب السقا خشبة السقاية على كتفه أيضًا تعبيرًا عن معاناته، ولنقل إن غزو الحضارة أو "الإسالة الحديثة" هي صليبه.. وهنا يحصل التناقض

في هذا الرمز ويصبح رمزًا سلبيًا بعدما كان إيجابيًا في بداية القصة... ولكن القاص يتخلص من هذا المأزق في نهاية القصة عندما يلتفت صاحب السقاء إلى الضفة الثانية من النهر حيث الأكواخ وبيوت الطين التي تحتاج إلى من يسقيها.

أما القصة التي تحمل عنوان المجموعة "رياح الخريف" فإنها تعبِّر عن طموحات بطل القصة المحبطة بتحقيق جزء من أحلامه في بيت يضم عياله وإكمال دراسته وتأمين مرتب يكفيه وعائلته؛ تلك آمال كبيرة لا يمكن تحقيقها بسهولة، خاصة وإن الشيب بدأ يغزو فوديه... وتنتهي القصة بنهاية مرضية لبطل القصة حيث يذهب إلى النهر مع أطفاله للسباحة ويجدِّد فيه شبابه وحبه للحياة وأمله في تحقيق طموحاته.

ويعاود القاص هاجس إكمال الدراسة الجامعية في قصته "عرق السوس" أيضًا، فينهيها بارتواء كامل من شراب عرق السوس الذي يضفي عليه الأمل بتحقيق طموحه.

أما قصة "بين الأرض والسماء" فإنها تتحدث عن تجربة طيار يتوقف محرك طائرته عن الدوران، لكنه ينجح أخيرًا في الوصول إلى أرض الوطن بسلام.

وتتحدث قصة "موت سؤل" عن سؤال الموت ولغزه المحير.

أما قصة "ثمن الوفاء" فإنها تتحدث بلغة سردية مباشرة عن تجربة الأسر في إيران وبطريقة هي أقرب منها إلى المقالة منها إلى القصة.

وقصة "جحود" تشير إلى حكاية شائعة من جحود الابن لأبيه، وانتقال هذا الجحود إلى الأحفاد. وقد استطاع القاص تطويع هذه الحكاية بأسلوب شيق لتلائم فن القصة.

وكان يمكن للقاص أن يستثمر قصة "زهرة الصديق" في إضفاء أبعاد رمزية على القصة، ولكنه أخذ منها الجانب المباشر الذي ينطبق عليه قول الشاعر: (وظلم ذوي القُربى أشد مضاضة على المرء من وقع الحسام المهند).

وقصة "بين الربيع والخريف" يتشابه مضمونها مع مضمون قصة "جحود"... وكان الأولى بالقاص حذف إحدى القصتين.

أما قصة "قرار قصير الأمد" فتتحدث عن مشكلة الاسم الشخصي وما تثيره من مفارقات.

وفي قصة "شيء ضد الربيع" تبدو النهاية مفتعلة، وقد أخفق القاص بإضفاء بُعد رمزي للقصة.. وقد حاول إن يعقد مقابلة بين العقوبة التي تنتظر التلاميذ من المعلم وأجواء الربيع خارج المدرسة.

وقصة "صدى النشيد" عبارة عن مقالة إنشائية عن فكرة الوحدة العربية وقد أثقلها القاص بالاقتباسات وكأنها بحث أدبي.

وقصة "لا يقهرون" تتحدث عن رب أسرة يفقد أحد عشر فردًا هم كل عائلته نتيجة القصف الجوي، ولا يتزحزح عن موقفه.

أما قصصه القصيرة جدًا فهي جميلة، وأجملها قصة "حيرة" التي يمكن تحميلها إيحاءات سياسية عن زمن الحصار.

تفتقر معظم قصص أحمد عزيز رجب إلى الحوار الذي يضفي حيوية على القصة، ولكنه يغطي ذلك بالكثافة السردية التي تحفل بها قصصه.

قراءة في المجموعة القصصية (البئر) لـ"جمال نوري"

صدرت المجموعة القصصية "البئر" للقاص جمال نوري سنة ٢٠٠٠ عن دار الشؤون الثقافية ـ بغداد، في سلسلة ثقافة ضد الحصار وتحمل رقم التسلسل (٢١).

تتناول القصة الأولى في المجموعة "الرائحة" موضوعًا اجتماعيًا استهلكه كُتاب القصة العرب، ولكن زاوية النظر أو موقف الكاتب يختلف هذه المرة... فالكاتب يتعاطف تمامًا مع القاتل الذي ينتقم لشرفه من ابنته الحامل سفاحًا باعتبارها المسؤولة عن ضياع ذلك الشرف، ويعلّل الكاتب انحراف الفتاة بغياب الرقابة العائلية عنها، ويهمل المحيط الاجتماعي.. ولو أنه يشير من طرف خفي إلى انتهاء الرقابة بغياب آخر الأخوة الذي يغادر البيت بملابسه الخاكية؛ ويوحي بذلك إلى مسؤولية الحروب التي شغلت المنطقة عن هذه القضية... تذكرني هذه القصة بقصة نشرت في مجلة الآداب البيروتية بعنوان "مطر الليل الأسود" حيث يوظف الكاتب رمز المطر ليتعاطف مع الضحية... أما القاص في هذه المجموعة فإنه لا يتعاطف مع الضحية، ووظف المطر كرمز وخلفية باتجاه يبارك فيه فعل القاتل باعتباره يمثّل العرف الاجتماعي ويجعله أداة للتطهير... (كان المطر قاسيًا ومؤلمًا ينثال برعونة.. ونظر من هناك إلى الظلام الحالك المترامي يغفو تحت وابل المطر الجارف)... وقد أحسن الكاتب صُنعًا بأن جعل الأب هو الذي يمارس فعل القتل؛ لا الأبناء؛ دلالة على تمسك الأب بالعُرف؛ لا الأبناء، الذين أبعدوا عن ساحة الصراع. وقد استخدم الكاتب رمز الرائحة كمرادف للفعل الاجتماعي القبيح الذي يتخلص منه القاتل إلى الأبد.. ولكن هل أن القاتل قد تخلص منه حقًا؟.. لا أظن، فمسؤولية القاتل بينة مثلما هي مسؤولية المجتمع؛ وأولها المسؤولية السياسية.

في قصة "البئر" يستخدم القاص تقنية "القصة داخل القصة"، أو ما يسمى بتقنية تداخل الإطارات السردية.. وقد وظف القاص هذه التقنية ببراعة سيطر فيها على تعدد الرواة في القصة، إلا أن النهاية بدت غير واقعية أو معقولة، حيث لا يعقل أن تكمل العجوز سرد الحكاية بعد أن أدركت نوم المستمع إليها، وكان يمكن أن ينهي القاص قصته بحذف السطرين الأخيرين من القصة.

أما عنوان القصة الثانية "نافذة بسعة الألم" فإنه يتناصص مع عنوان قصة عبد الخالق الركابي"نافذة بسعة الحلم"، ويبدو الراوي فيها متفائلاً على الرغم من الآلام المبرحة ومشاعر العشاق المحبطة.

أما في قصة " فنجان قهوة" فإن الراوي يكون متشائمًا، وتكمن براعة القاص في المزاوجة بين قراءة الفنجان واللوحة المؤطرة خلف الراوي وقارئة الفنجان.

وفي قصة "طفولة أخرى" يتناغم القاص مع مقولة أن الإنسان يرجع طفلاً في كهولته كي يتخلص من القيود الاجتماعية والمسؤوليات الثقيلة التي تنتظره كل يوم، وذلك من خلال القيام بسفرة مع التلاميذ إلى مدينة الألعاب.

أما نص "مسلة العلب" فإنه أقرب إلى المقالة منه إلى القصة، وحسنًا فعل القاص بتسميته بالنص.

ويمضي بنا القاص إلى قصة "المسدس" بحبكتها البوليسية، وقد نجح في خلق قصة بوليسية بصفحتين فقط!.

وقد أخفق القاص بتكوين حبكة مقنعة لشخصياته في قصة "تصويب" التي تجري أحداثها في الحافلة، دون أن يعطي نهاية فنية لها.

أما قصة "أحلام الظل" فهي قصة ممتعة بلا شك.. وكان من الأجدر بالقاص أن يضع فواصل معينة عندما تتبدل زاوية السرد من المرأة إلى الرجل وبالعكس... وكانت نهاية القصة موحية بما يكفي لمعرفة نهاية مشروع الزواج بين الرجل والمرأة اللذين تعديا السن المعتادة للزواج ودخلا بما يسمى بخريف العمر.

وفي القصة الأخيرة من قصص المجموعة "صور" يخرج القاص بين مستويين من مستويات السرد في أربع صور متلاحقة: المستوى الأول هو ما يسمى بـ"سرد عين الكاميرا" أو السرد الموضوعي.. والمستوى الثاني هو "سرد الشخص الأول" أو السرد الذاتي... ويوظّف القاص هذين المستويين مع مستوى ثالث هو طبيعة العلاقة بين الناس والأشياء من جهة، والكاميرا الحقيقية في يد المصور من جهة أخرى... ولكن القاص يخفق في إيجاد رموز متسقة بين هذه الصور بما يكفي لإبداع قصة منسجمة.

إن هذه المجموعة القصصية تشكل تطورًا نوعيًا في مسيرة القاص، اشتملت على الكثير من العناصر الإبداعية؛ على الرغم من مواطن الإخفاق في بعضها، وتلك مسألة طبيعية في سعي الإنسان الدائم لبلوغ مرحلة التكامل.

القصة القصيرة جدًا و(النهر والمجرى) لـ"هيثم بهنام بردى"

إن فن القصة القصيرة جدًا فن قديمٌ جديد، كتب فيه العديد من القاصين، مثل: ناتالي ساروت وأرسكين كارليل وخالد حبيب الراوي وإبراهيم أحمد وزكريا تامر ومحمود شقير وهيثم بهنام بردى وجمال نوري، وآخرون... وهذا الفن لا يختلف كثيرًا عن القصة القصيرة؛ إلا في المبالغة في التكثيف والاختزال والتقنية الهائلة التي تتطلب مهارة فائقة في هذا المجال... ولكن ما يلاحظ في بعض قصص هيثم بهنام بردى التشابه الكبير بين تقنية القصة القصيرة جدًا، والقصة القصيرة، والاختلاف بينهما في الحجم فقط.

في مجموعته القصصية الأخيرة (النهر والمجرى) الصادرة ضمن منشورات اتحاد الكتاب السريان ٢٠٠٥، ينحو القاص والروائي هيثم بهنام بردى باتجاه ترسيخ اسمه في هذا الفن الجميل، حتى أنه يجعل نفسه كروائي وباسمه الصريح أحد أبطال قصصه في قصة (زيارة)... ويبدو أن القاص هيثم بهنام بردى متأثر بمسرحية الكاتب الإيطالي لويجي بيرانديلو في مسرحيته الشهيرة (ست شخصيات تبحث عن مؤلف)... إن العلاقة بين الكاتب وأبطاله لها مجالها في الكتابات النقدية والسردية المعاصرة إضافة إلى النصوص الإبداعية نفسها، ولكن القاص هنا يفرد أربع قصص هي (زيارة) و(جد لها عنوانًا) و(أوف... لن أستطيع كتابة قصة قصيرة) و(النافذة) لهذا الموضوع، ولفن الكتابة عمومًا، وهذا أمر مبالغ فيه ولا تتحمله مجموعة قصص قصيرة مكونة من ثمانية عشر نصًا.

في قصة (الأقاصي) نجد بطلها ينعزل عن الواقع بشكل مرضي يمكن أن يسمى انفصام الشخصية.. ومن خلاله يصوِّر القاص العلاقة بين الواقع في القرية والمثال المتمثل في عالم الطيور حيث أنه (عالم نقي ونظيف، على النقيض من عالم البشر) على حد تعبير بطل القصة الذي يتكلم ويفهم لغة الطيور كما النبي الملك سليمان.. ولكن القاص لم يستثمر هذه الخاصية بشكل يتوافق مع البعد الأسطوري للشخصية.

وفي قصة (نورس)، لا يبتعد القاص كثيرًا عن الجو الأدبي وعالم الطيور، حيث يستنكر قتل الطفل لطائر النورس.. والبعد الرمزي في القصة لا يتكامل بشكل جيد، حيث جعل القاص الطفل - رمز البراءة - يقتل الطائر - رمز البراءة والسلام أيضًا -.

ولكن القاص ينجح في قصة (التجلي) ذات العنوان الصوفي في تنسيق رموزه ومشابكتها لتفرز قصة موحية. فرمز البحر يتناغم مع الفن الموسيقي، حيث تتوافق سمفونية البحر مع سمفونية الألحان التي تعزفها الجوقة بطريقة تثير أجواءً صوفية تتجلى في المقدرة العظيمة لقائد الأوركسترا نفسه.

وفي قصة (شفق كالغسق) يطرح القاص معاناة رجل ستيني يعيش في عزلة بعد أن غادره الأبناء والبنات، ويلمح فيها إلى اللغز الأبدي - الموت - وعبثيته.

وقصة (النهر والمجرى) التي تحمل عنوان المجموعة تتماهى مع سابقتها في وصف نفس البيئة الشعبية: الزقاق والحارة، والانتقال إلى بيئة جديدة لا ينحاز القاص إليها لأنها لا تمثل التجذر الذي يشار إليه بشجرة التوت العملاقة.. ولكن رمز القفص والحمائم قد أفسد رمز التجذر، وكأن القاص يوحي أن الانتقال إلى البيئة الجديدة هو الانطلاق نحو الحرية؛ وليس هو ما أراده القاص بالتأكيد... أما توظيف ملحمة عنتر وعبلة في هذه القصة فقد أوشك أن يكون ناجحًا بانتمائه إلى الموروث الشعبي والتجذر، لولا فكرة السخام الذي يطلي به وجهه والتي لها إيحاءات مغايرة لما أراده القاص لها أيضًا.

وتتمثل التقنية العالية في قصة (القرين) حيث يرمز إلى الشخص نفسه؛ ولكن بشخصيتين مختلفتين، أو إلى العقل الباطن والعقل الفاعل للشخصية ذاتها.. حيث ينحو الضمير بصاحبه إلى السفر نحو (النبع الأول لنتطهر). وفكرة الخطيئة الأولى موجودة في مختلف الديانات، ولكن طرق معالجتها تختلف من ديانة إلى أخرى.. ويعالجها القاص هنا بطريقة درامية أشبه بقصيدة القناع في الشعر أو المنولوج الدرامي dramatic monologue وتعيد إلى أذهاننا الشخص الثاني الذي يخاطبه بطل ت إس اليوت بقصيدته (قصيدة حب ج الفريد بروفروك The love song of J. Alfred Prufrock)، وهو صوت الضمير لشخصية بطل القصيدة... وقد أتقن القاص الحوار في هذه القصة، وأجمل ما في هذا الحوار تصوير الحياة الإنسانية

كالجملة الاسمية يمثّل المبتدأ فيها المهد والخبر فيها الرمس، مما يذكرنا بأهمية الكلمة (في البدء كانت الكلمة).

ونقرأ قصة أخرى من قصص الوفاء بين الحيوان والإنسان في قصة عنوانها (الوفاء).

ولم يحسن القاص استخدام رمز البياض في قصة (علاقة)، فمنظر الصيد والدماء لا تشي بمعاني هذا الرمز على الرغم من توظيف أغنية فيروز (حبيتك بالصيف).

أما قصة (قوس قزح) فتحتوي على الكثير من التقريرية والمباشرة والإنشائية، على الرغم من تشبيهات الإنسان بالنمل، والقصد هنا الجانب السلبي من النمل في علاقته مع الإنسان.

وفي قصة (العنقاء) مواساة جميلة لرجل ستيني يسترد شبابه بطريقة أشبه بطائر العنقاء الخالد... إن فكرة الخلود من الأفكار التي تؤرق الكُتاب، ومنهم كُتاب القصة، وخاصة ممن يتقدمون في العمر ولا يجدون من يواسيهم إلا هذه الفكرة الساحرة.

ويعزف القاص على الفكرة نفسها في قصة (صورة) حيث يتصارع الجيلان الشباب والكهول، ويكون النصر في النهاية للشباب بالطبع... وقد كان القاص متطرفًا في استخدام رموزه، فهو يرمز للشباب بالقنفذ، وللكهول بالأفعوان.. وربما أراد القاص ترميز الصراع في الوسط الثقافي على هذه الصورة بان جعل بطل القصة مثقفًا تحيطه الكتب المدماة.

وفي قصة (الطوق) توظيف تقني بارع لإنسان الواقع وإنسان الخيال عبر رسالة مجهولة لامرأة تبحث عن الرجل المثالي دون جدوى.

وفي قصة (الصرخة) يقابل القاص بطل القصة مع نمر عجوز؛ دلالة على العجز عن اتخاذ القرار.

أما في قصة (شعاعان) فيوظّف القاص فكرة أثر الصورة على الإنسان كما في القصة السابقة (صورة)... وهذه التقنية قد شاع استخدامها بين الكُتاب إلى درجة تكرارها مرتين بالنسبة لكاتبنا هيثم بهنام بردى.

قراءة في قصص (جريدة الأديب)

تحفل الأعداد الخمسة عشر الأولى من جريدة الأديب بالعديد من القصص لكُتَّاب بعضهم من أعلام القصة في العراق. ولم أتناول القصص المترجمة أو ما يسمى بالنصوص، وإنما اقتصرتُ على الكتابات القصصية التي تقع تحت عنوان القصة كجنس أدبي.

تراوحت القصص بين المستوى الواقعي في بنائها, والمستوى الرمزي الذي يوظِّف إمكانيات الخيال في التعبير عن الواقع... أما موضوعاتها فقد توزعت بين الحرب ومأساة الوطن والموضوعات الاجتماعية المألوفة.

يطالعنا العدد الأول بقصة ترميز أو ما يسمى بـ(allegory) للقاص "أحمد خلف" بعنوان (اجتياز العتبة).. وهذه القصة بدلالاتها ورموزها تحيلنا إلى المحنة التي يمر بها الوطن وكيفية الخروج منها.. فشخصية المريض تشير إلى الوطن الذي مزقته الحروب والعلل والأمراض، وهذه الجُمل المنتقاة من القصة تعبر عن ذلك؛ وهي تزدحم بالرموز: (محال، محال ألا تفعلوا لي شيئًا يقيني البلية)، (كان الصمت راسخًا يضج بالأسى والخراب)، (وقد داهمنا الغبار من كل ركن أو زاوية قريبة منا ولفتنا عجاجة صفراء قطعت سبل الرجاء فينا)، (محال أن نتركه نهبًا للضواري والحيوانات الكاسرة والجارحة)، (وأطلق حسرة وآهة أخرى كأنه يطرد الذباب أو الذئاب عن جلسته تلك)، (عدنا ثانية وأسندناه لنعيد له رباطة الجأش وقدرته النادرة على التحمل)، (يا خيل الله اركبي وتحزمي لخوض الوغى)، (وفي غمار الاندفاع الأهوج لخوض الوغى يحدث أن يتوارى أحدنا لائذًا بالفرار من سخونة الكريهة أو يطلق ساقيه للريح متخفيًا وراء جدار أو شجرة أو في حفرة لم نتوقعها)، (ها نحن خسرنا كل شيء)... فالرموز والإشارات مثل: البلية، الخراب، الغبار، العجاجة الصفراء، الضواري، الذباب، الذئاب، التحمل، خيل الله، الوغى، الاندفاع الأهوج، الكريهة، الخسران، وغيرها كثير؛ تعكس أجواء الحرب... أما الرمز الواضح فيأتي في هذه العبارة (حتام نظل نرقب نهارًا جديدًا فلا أسمع لصوتي ترجيعة أو صدى وسط جرنيكا الموت تلك).. إن لوحة الجرنيكا التي يشير إليها الكاتب والتي رسمها

بيكاسو كرمز للدمار والخراب الذي أحدثه الفاشيون في الحرب الأهلية الإسبانية، تخيم بظلالها الكئيبة على جو القصة.. إن الطبيب الذي يعالج المريض يعطينا الأمل (النور) لاجتياز العتبة أو المحنة نحو آفاق جديدة كما في النهاية الموحية للقصة (ترددنا في السير متعثري الخطى نحو النور خارج عيادة الأطباء)، (كان أكبرنا يصر في سيره البطيء على اجتياز العتبة)... لقد كان لاستخدام القاص للجُمل الطويلة دون توقف ملائمًا لحركة اللهاث التي تمور بها شخصيات القصة.

أما في قصة (أحماض الخوف) فإن القاص "جليل القيسي" يستخدم عنصر التشويق في بناء قصته ذات الأجواء البوليسية.. وقد برع القاص في رسم أجواء الخوف والترقب، ولم يمنحنا فرصة لالتقاط أنفاسنا إلى نهاية القصة... وقد استخدم القاص نوعين من أنواع السرد: الأول هو الراوي العليم، والثاني توظيف نوع من أنواع المنولوغ الداخلي على لسان بطلة القصة، مما يلائم الجانب السايكولوجي في هذا النمط القصصي.

في قصة (عناء) يتحدث القاص "حسب الله يحيى" عن عناء سنوات الحصار تارةً بشكل مباشر وبالتلميح تارةً أخرى. لقد اتصفت قصته بالمباشرة ولم تنقذ النهاية الرمزية القصة من مباشرتها.

وقصة (قشرة جوز الهند) لـ"عبد الستار ناصر" تثير مسألة إثبات الهوية لرجل منبوذ يعيش على هامش هذا العالم، والذي يأتيه إرثٌ كبيرٌ من عمه المتوفى في ايطاليا... وقد بُنيت القصة اعتمادًا على عنصر الإمتاع أو التشويق في إطار نسق سردي واقعي اشتهر به القاص.

أما قصة (حافة رغبة داكنة) للقاص "حيدر عودة" والتي يجري السرد فيها بصيغة ضمير المتكلم؛ أو ما يسمى بسرد الشخص الأول، فإنها قصة من قصص الحرب، حاول القاص فيها مقابلة رمز (أوفيليا) الشخصية البريئة المظلومة في مسرحية (هاملت) لشكسبير، مع الشخصية الرئيسية في قصته وهي امرأة مفقودة في الحرب ترعى أطفالها في أجواء الحرب المعتادة.. هذه المقابلة الذكية تشير إلى ضحايا الحروب بشكل يجعلنا نتعاطف معهم بغض النظر عن المعادلات السياسية التي أنشأت تلك الحروب.

في قصة (هؤلاء من شباكه العالي) يحاول القاص "حنون مجيد" المزاوجة بارتباك واضح بين مستوى سرد الراوي العليم أو الضمير الغائب، ومستوى سرد للشخص الأول أو ضمير المتكلم.. مثلما يحاول المزاوجة بنجاح واضح أيضًا بين الواقع والحلم... تثير هذه القصة مشكلات فلسفية عميقة كالجبر والاختيار؛ أو الحرية بالمفهوم الحديث؛ عبر اختيار المسير في طرق ثلاثة أحدها مُعبد والثاني خطر والثالث موحل على الرغم من كونه قد صُمم ليكون طريقًا معشوشبًا يسر الناظرين! وهناك إشارة إلى مصمم هذه الطرق الذي وضعه القاص في مكانٍ عالٍ ينظر إلى الناس من شباكه العالي ليمتحنهم في الاجتياز أو السقوط... وهنا يقابل القاص مواصفات هذه الشخصية مع المواصفات الإلهية، ولكنه يرى الخلاص يكمن في امرأة تهبط إليه من السماء وتقدِّم إليه باقة من الورد.. ربما هو توق إلى النقاء والطهر القادمين من السماء أيضًا.

نرى في قصة "عبد الصمد حسن" (إمبراطورية الغسق) ثلاث صور تسير بشكل متجاور: الصورة الأولى تشير إلى علاقة محبطة بين كلبين ذكر وأنثى بسبب تقدم العمر.. والصورة الثانية تشير إلى علاقة عدائية بين نورسين ذكر وأنثى أيضًا... إن محاولة القاص استخدام اللغة الشعرية وأنسنة الحيوان (personification) تخفقان إلى حد كبير أمام تقليدية موضوع أو موضوعات قصته؛ التي افتقدت الوحدة الموضوعية.

إن موضوع تقدم العمر أو الشيخوخة يسيطر أيضًا على قصة "نطق خلوصي" (إيقاع الفجر)، وقد تعامل معه القاص بتفاؤل يطغى على نغمة المواساة التي يمكن أن تصدر عن وضع كهذا. وقد استخدم القاص رمز القطط بطريقة تذكرنا بقصة أرنست همنغواي (قطة تحت المطر) حيث يشير بطرف خفي أو واضح إلى العلاقة الأزلية بين الرجل والمرأة.

في قصتها (فتاة الرافدين) تطوف بنا القاصة "نعيمة مجيد" في سياحة باذخة عبر بوابات الزمن الغابر والأساطير الخالدة في عمق تاريخ بلاد الرافدين.. لقد جاء اختيار المكان موفقًا في بعث هذا الإحساس بالتاريخ، إن (سوق الهرج) والمناطق التي تحاذيه تصلح مكانًا للبحث عن آفاق تاريخية وأسطورية تكمن في مخيلة

القاصة.. إن رحلة القاصة عبر التاريخ والأسطورة للبحث عن فتاة الرافدين تُجهض أحيانًا بمرارة الواقع، ولكنها ترتفع برموزها (كلكامش)، و(شهرزاد)، و(الرشيد) وغيرها لتضفي مناخًا يتلاحم مع المنحى السردي المتوحد في القصة... وقد كان استخدام القاصة لضمير المتكلم في السرد موفقًا ومتلائمًا مع هذه السياحة التاريخية والأسطورية.

أما القاص "عبد الستار إبراهيم" فقد صنع من موضوع مباشر؛ هو موت الفنان فائق حسن؛ قصة فنية متكاملة عنوانها (خيول في سهوب الشمس)... إن علاقة الشرق بالغرب التي أثارها هنا قد تطرَّق إليها الكثير من الكُتاب، ومنهم الطيب صالح في روايته (مواسم الهجرة إلى الشمال) وبطلها مصطفى سعيد الذي رجع إلى بلاده حيًا ليموت فيها.. بينما رجع فائق حسن ميتًا ليدفن فيها... لقد استطاع القاص تجاوز الصعوبة الكامنة في التعامل مع واقعة حقيقية وشخصيات حقيقية من خلال استخدام عناصر أخرى لتقوية المتن القصصي كالموسيقى والأغنية والشعر واللوحة، إضافة إلى تضافر عنصر التشويق لشد انتباه القارئ، مما أبعدها كثيرًا عن مأزق القصة - المقالة المتوقع حدوثه في مثل هذا الوضع.

في قصة "إلهام عبد الكريم" (الضحك الأسود) أو ما اصطلح على تسميته مسرحيًا بـ(الكوميديا السوداء)، نجد القاصة تعزف على وتر الحرب والفوضى، أو المتاهة التي خلقتها هذه الحرب.. إن اهتزاز الثقة بثوابت الأشياء يؤدي إلى المتاهة كمتاهة ديدالوس ذلك المهندس الذي ابتنى متاهة لسجن ابن الحاكم، لكن الحاكم سجن المهندس مع ابنه ايكاروس في جزيرة كريت... وإشارة القاصة إلى ديدالوس تحيلنا إلى ابنه إيكاروس الذي طار مع أبيه بجناحين مثبتين بالشمع للهروب من السجن، ولكن ايكاروس طار أكثر مما ينبغي باتجاه الشمس فانصهر الشمع ووقع في البحر فمات غرقًا.. وتروى هذه الأسطورة الإغريقية للدلالة على الجزاء الذي يقع على من يحاول أن ينافس الذات الإلهية... وتلقي هذه الأسطورة بظلالها على أجواء القصة، حيث يهاجم مجموعة من البشر المدججين بالسلاح بطلة القصة في مهمة إنقاذية... وقد برعت القاصة في رسم فانتازيا الحرب بلغة تمزج الواقع بالخيال بحيث تحولت القصة نفسها إلى كابوس مرعب.

وفي قصة "محمد علوان جبر" (ضفاف الرؤيا) يمزج القاص أيضًا بين الواقع والخيال من خلال الحوار الدائر بين الزائر وامرأة البيت الوحيدة؛ وهو المستوى الواقعي في القصة.. أما المستوى الخيالي فيتجلى في الحوار الصامت بين الزائر واللوحات المعلقة على الجدار؛ مثل لوحة الثور الذي يسقط مضرجًا بدمه، وصورة الجد وعكازه الذي يرمز إلى التقاليد والموروث الحاضر في ذاكرة المرأة والذي يستعيد حياته في نهاية القصة ويخرج من اللوحة ليقف وحفيدته للزائر في الباب وهو يخرج بعد أن أنهى زيارته.

قراءة في قصص (عن التماهيات والهطول الشفيف) لـ"زيد الشهيد"

يجسِّد القاص زيد الشهيد موضوع التماهي في قصصه القصيرة جدًا التي تحتويها هذه المجموعة الصغيرة بطريقة مباشرة أحيانًا عبر التصريح بذلك، وغير المباشرة أحيانًا أخرى من خلال انعكاسها في أفعال الشخصيات المنتقاة بعناية فائقة.

في قصة (حلم اللحظة اليانعة) يتماهى الطفل مع قطرة الماء النازلة من خزان الماء والتي تتماهى بدورها مع القطرات الأخرى النازلة معها.. يهرب الطفل الحالم من عالم الضجيج والتصنيع والمعرفة المصطنعة؛ ممثلة بالمدرسة؛ إلى عالم النقاء والحياة؛ ويرمز له بالماء المتركز في قطرات. إنه حلم رومانسي يشد الطفل ببراءته المعهودة ورمزه في الفكر الرومانسي ممثلاً بالشاعر الإنكليزي وليم بليك ووردزورث وغيرهما، باعتباره نقيضًا لعالم التجربة التي تأكل من جرف عالم البراءة.. وقطرة الماء تتماهى أيضًا مع نور الشمس وتتوحد معه لتخلق الجو الرومانسي الساحر في عيني وخيال الطفل.. وهذا الجو ليس بعيدًا عن الأجواء الصوفية التي تسبح بجمال وقدرة الخالق... ويصل القاص إلى عقدة القصة التي تثير موضوعًا يتصل بفكرة القصة الأساسية أن هذه القطرة تريد أن تنتحر؛ وهو مصيرها الحتمي بفعل قانون الجاذبية الصارم، ولكن انتحارها لا يجري عبثًا؛ إذ لابد له من ثمن... وتأخذنا هذه الفكرة إلى المذهب الطبيعي وقانون الحتمية الذي يفسِّر الكون بفعل إرادات وبواعث وقوانين خارجة عن إرادة الإنسان، حيث أن هذه القطرة في طيرانها في الفضاء ستسقط على الأرض (الواقع) وتنتحر بشكل لا خلاص منه، ويتلاشى عند لحظة الانتحار حلم الطفل الملون بأجواء الطبيعة الرومانسي... لقد جسد القاص بتقنية عالية فكرة الهروب من الواقع المُرّ إلى عوالم رومانسية باذخة، ولكنه يخرق هذه التقنية أحيانًا بشروحات وتفسيرات لا مبرر لها مثل: (..القطرة الهائمة ستنتحر على إيقاع السقوط الطبيعي بحكم الجاذبية المهيمنة) وهي عبارة تقريرية مباشرة تقلل كثيرًا من فنية القصة.. وتلك مسألة ستظل تلازم القاص في كثير من قصصه.

وفي قصة (تماهي) تتماهى الفتاة وتتوحد مع موشور الضوء المتسلل إليها في سجنها المفترض المسكون بالظلمة، يتسلل إليها كفارس منقذ... وهنا لم يتخلص القاص من خلفيته النقدية بإيراد شروحاته ضمن متن النص، ويبرز دور الناقد لا القاص حيث يقول: {.. ولم تدرِ أن موشور الضوء أقسم أن ينقلها انقاذًا من ضغوطات داخلية (ترتقي إلى الذات) وخارجية (تدنو من الظواهر) حيث يومها الحق وحقها الحتيم }.

وفي قصة (بانتوميم) يصوِّر القاص الحياة بشكل مسرح تُؤدى فيه الأدوار بهيئة صامتة.. والصمت هنا للدلالة على كم الأفواه والعجز عن التعبير عن هواجس النفس ومكبوتاتها... وتبدو صرخة الطفل بعذريتها وصدقها في نهاية القصة معبرة عما يجيش في صدور النظارة من آلام وعذابات، وقد عززها القاص باشتعال النور من السقف واكتساحه فضاء القاعة؛ في إشارته لانتصار صوت الحق ممثلة بصوت الطفل (المحتج).. وقد كان بإمكان القاص تجنب ذكر هذه الكلمة لما فيها من تقريرية واضحة ولما ينتجه عدم ذكرها من تكثيف لدلالة الرمز في نهاية القصة... وتتماهى صرخة الطفل المحتج مع وجيب القلوب المحيطة به لأنها تعبر عن القضية نفسها موضوع القصة... إن المفردات والرموز التي استخدمها القاص هنا تشير إلى أجواء الحرب (خثرة دم، بوق، حجابات، فيالق، محتشدة، حشود، انهزامية، تقهقرت)، وغيرها. والإشارة إلى كلمة السريالية في القصة تتناغم وتتسق مع أجواء الحرب وفظاعاتها... ومرة أخرى يدخل القاص في تقريريته المعروفة حينما يذكر كلمة (مازوشية) ضمن عبارة لا تليق إلا بمقالة.

ولا نرى العبارات المباشرة في قصة (هواجس ممضة)، بل نرى ترميزًا متكاملاً عن فترة تاريخية مرت في العراق من خلال أحلام كالكوابيس تعاني منها بطلة القصة، ولكنها أحلام صادقة، فاليد التي تمتد من الشجرة لكي تخطف الورود من يد الطفلة ترمز لقوى الشر والظلام التي تربصت بالعراق وأهله، وربما يبدو الرمز مخالفا للمعتاد باعتبار أن الشجرة تمثل رمزًا للحياة لا رمزًا للموت والشر.. ولكننا نوافق الكاتب في اختيار رمزه بهذا الشكل إذا علمنا أن الشجرة المعنية هي شجرة السرو، وهي التي تسمى عند البعض بالشجرة الحزينة وتستخدم في زينة المقابر...

وقد كان الأب قد قدم لابنته هدية تمثل عروسًا ترقص على أنغام الموسيقى فيُقتل الأب (العاجز الصاغر) بعد أسبوع من تقديمه تلك الهدية.. والهدية الثانية المقدمة من الزوج الذي يعمل في محطة القطارات والذي أعقبها مقتله بعد ثلاثة أيام من تقديمها لها تمثل ثلاثة عقود من عمر الزمن وترمز إلى عدد سنين عمر الزوج نفسه، وربما ترمز إلى فترة معينة من تاريخ العراق... وقد كانت الكلمات الأخيرة التي ختمها القاص على لسان من استدعى الزوجة إلى مركز الشرطة فيها الكثير من السخرية المُرّة المعبرة عن ألمٍ مرير: كوني هادئة.

وفي قصة (تمادي)؛ وهي أجمل قصص المجموعة؛ يرمز القاص للعلاقة بين النور والفراشة كالعلاقة بين الحبيب والحبيبة، ولكن الحبيب هنا له معشوقات كثر (فراشات) يمارس معهن لعبته السادية بإحراقهن، بينما يتلذذن بمازوشية واضحة بهذا الاحتراق... وكان الأولى بالقاص ألا يذكر كلمتي السادية والمازوشية في متن القصة لأن ذلك مهمة الناقد لا القاص.

وقد أخذ القاص دور الناقد في معظم هذه القصص، مما يربك عمل الناقد الذي ينوي قراءة قصصه ويجبره على تتبع الخطوط التي رسمها، لا التوجهات التي يعتقدها هذا الناقد.

أما لغة القصص فإن القاص يميل إلى شحن قصصه بمجازات شعرية بالغة التكثيف إلى درجة التعقيد والغموض، كما أنه يميل إلى نحت اشتقاقاته الخاصة حيث تبدو ألفاظه غريبة بعض الشيء مثل (يناعة، تجاسدها، عذيب، الأنوجاد، تساوق، الوطيئة، هزيز،...).. ومع ذلك فإن اللغة الشعرية في قصصه تتلاءم مع أجواء الحلم في بعضها، وفي بعضها الآخر لها ضرورة مبررة.

توظيف عناصر الطبيعة في نص (ذَاكِرة الشتاء) لـ"عمر مسلط"

... غيومٌ تملأ السماء، الضباب بدأ يتكاثر، أمطار خفيفة بدأت تتساقط، نَظرت إلى ساعتها، انتهى

وقت العمل، انتابها شيءٌ من القلق، تناولت حقيبتها السوداء، وضَعت وشاحها الخمري على كتفيها،

أغلقت باب المكتب، نزلت إلى الشارع، وقفت على حافة الرصيف، أخذت تُراقب الناس المُسرعين

تحت المطر، لَمَحت الحافلة تقترب، صَعدت إليها، المطر يزداد غزارة، جلست بجانب النافذة،

أخذها خيالها بعيدًا، ذكريات الشتاء لم تزل تُؤلمها، صوت المطر المُرتطم بالنافذة يَعزف على جِراحها،

تاخذها الأحلام بعيدًا، يوقظها فجاةً صوتُ رسالة إلى هاتفها الجوال، صوت الرعد بدا مُخيفًا،

ترتبك قليلاً... تفتح الرسالة... تقرأُها... تُغلق هاتفها... تتامل الشجر الواقف وحيدًا تحت المطر...

تَبتَسم... تضع رأسها على النافذة، وتَشعُر بِرَغبةٍ في البكاء...

يبدأ النص بالعنوان، حيث يؤنسن الكاتب الشتاء، فالشتاء له ذاكرة كالإنسان. وقد أحسن الكاتب في رسم خلفية (setting) الحدث من حيث الزمان والمكان.. فالزمان هو فصل الشتاء الذي يرمز عمومًا للموت أو برودة العواطف مما يتناقض والعواطف المتأججة التي تعتمل في نفس المرأة، ولكن الكاتب يجعل الحدث غامضًا إلى درجة ما بحيث يمكننا أن نستنتج أن برودة العواطف هنا ربما تشير إلى الطرف الآخر الذي اتصل بهذه المرأة... أما المكان فهو الطبيعة المتحركة، والتي وظفها القاص بما يتوافق مع حركة البُعد النفسي للشخصية، حيث تبدأ الغيوم بالتكاثر والضباب يتكاثف بشكل يشير إلى تكاثف الهموم لدى الشخصية ويبدأ المطر يتساقط بشكل خفيف حين تبدأ المرأة بالتفكير بمشاكلها بعد أن تكمل مشوار العمل الذي شغلها مؤقتًا عن هذا التفكير... ويتكاثف سقوط المطر بعد رؤية الناس والزحام وصعودها إلى الحافلة التي تتحرك بها لتنطوي إلى ذاتها حيث يتصاعد حزنها مع تصاعد غزارة المطر... فالحدث هنا كالأعمال الدرامية الكبيرة يتصاعد متناغمًا مع صعود الشخصية إلى الحافلة مصحوبًا بتصاعد كثافة المطر أيضًا... وإلى هذه اللحظة لا نعرف عن الحدث شيئًا؛ لولا الإيحاءات والإشارات التي قدَّمها القاص في بداية النص ومنتصفه.. فالحقيبة السوداء ترمز للحزن أو الحداد والمطر المتصاعد يدق على نافذة الحافلة ليعزف لحنه الحزين ويذكر المرأة بجراحها وآلامها.. فالقارئ هنا لا يفهم ماهية الحدث، ولكنه يحس به.. وهنا تكمن براعة القاص، حيث الغموض الذي يلف الحدث ليعمِّم هذا الحدث، وليترك الفرصة للقارئ كي يتخيله وفق ما تقتضي مخيلته.

ويصل الحدث الغامض إلى ذروته في الرسالة التي تصل المرأة عبر هاتفها الجوال لتزيد الحدث غموضًا، ولكننا نفهم من صوت الرعد المخيف الذي تزامن مع وصول الرسالة أن مضمون هذه الرسالة قد فاقم من حزن المرأة... وهنا يصل الحدث إلى ذروته.. ولا يترك لنا القاص الفرصة لتبين حركة الحدث النازلة سوى أنه يلمِّح لنا من خلال بعض عناصر الطبيعة أن الشخصية قد تركت لوحدها كالشجر الواقف وحيدًا تحت المطر.. وقد أجاد القاص بوصفه هذا، حيث يمكننا أن نفهم من هذا الرمز(للشجر) لغة الصمود بكونه (واقفًا) أمام العواصف والرعود والمطر، وهو يوازن الحركة النفسية للمرأة التي بقيت صامدة رغم المشاكل ولم يبد

منها سوى الرغبة في البكاء التي اعترتها في نهاية النص.. إن بكاء الطبيعة في الخارج وتعاطفها مع المرأة قد لاقى استجابة من المرأة نفسها برغبتها في البكاء، ولكنها لم تبكِ لتشعرنا بقدرتها على الصمود، لا؛ بل إنها ابتسمت بداية للدلالة على هذه القدرة.

ومن الرموز المهمة الأخرى رمز (النافذة) الذي يوحي بأن المرأة ربما ظلت تنتظر فارسها الذي لا يأتي وتخلى عنها، أو ربما فارسًا آخر يأتي ليخلصها من محنتها.

أما (الحافلة) فإنها ترمز للحياة نفسها، وقد تصور الكاتب الحياة رحلة قصيرة.. وحسنًا فعل حين لم ينه القصة بتوقف الحافلة، ولكنه أنهاها والحافلة ما زالت تسير في طريقها، ويرمز بذلك أن المرأة ما زالت تحث بسيرها وتواصل رحلتها الحياتية رغم الآلام التي تعتريها ورغم المطبات والصعاب.

ما يميِّز هذا النص المكثف هو اللغة الموحية وازدحامه بالرموز، حيث أخذ معظمها من الطبيعة، وتم توظيفها بدقة متناهية لتعبِّر عن الحدث الغامض.. وغموض الحدث هنا يتناسب كثيرًا مع طبيعة فن القصة القصيرة جدًا الذي يقترب كثيرًا من الشعر... وقد عمق الكاتب الخاصية الشعرية في النص إلى درجة يذكرنا بالشاعر الأمريكي روبرت فروست الذي عرف شعره بالرمزية الطبيعية Natural Symbolism حيث يستقي معظم رموزه من الطبيعة ويوظفها في العلاقات الإنسانية.

إن السمفونية التي عزفتها الطبيعة في هذا النص قد كشفت لنا الدواخل النفسية للشخصية، وذلك بفضل التوظيف البارع الذي قام به القاص لعناصرها في النص.

السرد المكتنز : قراءة في (طقوس للمرأة الشقية) لـ"محمود شقير"

يمكن توزيع القصص القصيرة جدًا في المجموعة القصصية (طقوس للمرأة الشقية) لـ"محمود شقير" إلى أربعة أقسام: همُّ الوطن، والهمُّ الاجتماعي، والهمُّ العاطفي، والجو السريالي (الفانتازيا)... إن معظم قصص المجموعة تنتمي إلى هذا الفن الرفيع (القصة القصيرة جدًا) بمكوناتها الرمزية والشعرية والإيحائية، والبعض الآخر لا ينتمي حقيقة إلى هذا الجنس بسبب نثريته البالغة وتقريريته التي تقربه كثيرًا إلى (الخبر) أو (الحكاية) أو (المقالة).

في مجال همِّ الوطن تبزغ قصة (الأغنية) لتأخذ الصدارة في المجموعة في التعبير عن مأساة الشعب الفلسطيني الذي سرقوا منه الأغنية كرمز للفرح المفقود.. كل الشعوب تغني إلا هذا الشعب.. وعليه أن يصبر مئة سنة على الأقل لكي يستعيد الأغنية التي تعني الوطن، أو هي المعادل الموضوعي له.. فالقاص هنا يهمل الأغاني الحزينة التي تؤرِّخ لهذه المأساة ويقتصر رمزه على (الأغنية/الفرح/الوطن)... وتلتقي هذه القصة برمز الأغنية مع قصة (النشيد) إلى حد ما، مع اختلاف في توظيف هذا الرمز.

وقصة (عهد) تميل إلى المباشرة قليلًا، فبطل القصة يتخيل وطنه البعيد عنه تغمره المصفحات، فيكتب عهدًا على صفصافة القلب.. ولا يحتاج الكاتب للتعريف بهذا العهد.. يوظف الكاتب رمز المطر بجانبه السلبي، فعندما يتوقف المطر يكتب بطل القصة عهده.

وفي قصة (قتل) لم يحسن القاص توظيف رموزه جيدًا، مثل رمز(القمح).. وكانت النهاية مباشرة جدًا، مما قلل من فنية القصة واتجه بها نحو(الخبر).. وموضوع هذه القصة يلتقي مع موضوع اثنتين من القصص الأخرى هما (الوقوف في الظلام) و(أرغفة)، وهو مسألة التعذيب في المعتقلات... ويحسن القاص في قصة (أرغفة) توظيف رمز الرغيف الذي يقابله الدم، فلا يمكن الحصول على الرغيف إلا بالدم في وطن سليب.. إضافة إلى إمكانية تحميل هذا الرمز معانٍ أخرى كثيرة في سياق القصة.

وترتفع قصة (افتقاد) إلى المرتقى الرمزي الرفيع في نهايتها التي عبَّر فيها القاص عن غياب البطل الشهيد بأن (البيت كان مسكونًا بالصمت، وعلى جدرانه تتكاثف الظلمات).

كما يشير برمز الظلام إلى ظلمة السجون ووحشيتها في قصة (الوقوف في الظلام) إنه الليل يتقدم.

وبهذا المعنى أيضًا يوظف القاص رمز الظلمة في قصة (وداعة).

وفي قصة (صالة) يتكاثف الحنين إلى الأوطان في الغربة إلى درجة التمتع بارتياد المطار يوميًا، لا لشيء إلا لأنه المقترب الأول أو المفتاح الرئيسي للوصول إلى تلك الأوطان.

وفي قصة (مدى) يترافق المطر مع الريح ليتوافقا مع رمزي الشرطي والظلام للدلالة على القوة الغاشمة التي تحكم في وطنه، والتي يقابلها صحو البطل (تشتعل في قلبه حالة صحو حارقة).

وفي قصة (مهاجر) تتكاثف الرموز لتكوين قصة تلخص مأساة الشعب الفلسطيني، فالمهاجرون القادمون من شتى بقاع الأرض الباحثون عن وطن يلتقون مع المناضلين الفلسطينيين الباحثين عن وطن مفقود أيضًا يتوزعهم رمز الليل الزاحف ببطء والشرطي رمز القوة الغاشمة الذي (ينوء تحت وطأة الوظيفة وعبء الانتصار والعيون التي تخترق الكوى بحثًا عن وطن).. فالمهاجرون إلى وطن والمهجرون من وطن كلاهما يبحثان عن وطنٍ في ليلٍ دامس.. وتلخص عبارة (عبء الانتصار) مشكلة إسرائيل و مأزقها في المحافظة على انتصارها على العرب بما تدفعه من خسائر باهظة.. وقد برع القاص هنا في توظيف رمز الشرطي ليكون القوة الغاشمة التي تبطش بكلا الطرفين؛ المهاجرين إلى إسرائيل والفلسطينيين المهجرين منها في معتقل كبير اسمه (إسرائيل).

وقصة (البحر) توحي بالكثير عن همِّ الوطن والحنين إليه، حيث يتكاثف هذا الإحساس بالمقابلة بين (وطن غير مكبل) وهو الوطن المنفى، و(البلاد الأسيرة) وهو الوطن الحقيقي (فلسطين).. وقد ابتدأ الكاتب قصته بهذه الجملة الموحية التي

تعبر عن هذا التقابل: (بلاد وافرة الخضرة تذكره ببلاد أخرى يشتاق إليها فتظل بعيدة) واختتمها بنهاية موحية أيضًا: (وازداد شعوره بالوحشة، أصغى إلى همهمات البحر، فأدرك أنه وحيد كطفل، حزين كبلاد أسيرة)... وما بين البداية والنهاية هناك بحر وسفينة تبحر إلى جهة معينة يتخيلها البطل أنها تبحر إلى وطنه الأسير، فيظل البطل يرقبها إلى أن تختفي تمامًا.

وفي قصة (تفاحة) تكرس الفتاة نفسها لحبيبها الذي قتل ثلاثة من الجنود الإسرائيليين، وتنتظره مدة محكوميته البالغة خمس وعشرين سنة ولكن هذه المدة غير معقولة قانونيًا، ومدة المحكومية في مثل هذه القضية لا تقل عن ستين سنة.

أما قصة (نزهة) فتتحدث عن الانتهاكات التي تحصل في المخيمات.. وفي نهاية القصة بارقة الأمل التي لا تنطفئ مهما تكاثف الظلام (ثم يغادرون المخيم ترقبهم وجلة من مخبئها زجاجة حليب لم تنكسر، وشمعة قرب جثة الطفل لم يقتلها الرصاص، فظلت تضيء إلى ما بعد الفجر).

وفي قصة (فراق) ولنسميها (فراق ١) لأن هناك قصة أخرى تحمل العنوان نفسه، يقترن اللون الأبيض بالموت، ويتحول رمز البياض من اللون المحبوب لدى البطل إلى لون مقيت لدى الزوجة، لأنه لون الكفن بعد استشهاد الزوج.. لكن مدلولات هذه القصة تسير بشكل معاكس لما أراده القاص لها.

أما في قصة (فراق ٢) و(بلاد) فإنهما تتحدثان بلغة مباشرة عن التهجير إلى خارج الوطن ومشكلة الحدود.

كما إن قصة (مدينة ما) يمكن تلخيصها بالسطرين التاليين: (تحاول أن تتناسى الأمر، خاصة وأن أعين الشرطة تهوم بعيدًا عن البيت بحثًا عن رجال خطرين يهددون أمن المُدن المبهمة).

أما قصتي (تشقق) و(رحيل)، ففيهما إدانة واضحة للحروب، حيث إن القصة الأولى تنحو منحى طبقيًا في تحميل الطبقة الفقيرة أعباء تلك الحروب، فيما تغص الطبقة المترفة في ملذاتها.

وفي الهمِّ الاجتماعي يركّز القاص على العلاقات الطبقية وانعكاساتها على الهمِّ الوطني، ففي قصة (الحرب القادمة) يوظّف القاص المفارقة الساخرة irony في كشف العلاقات الاجتماعية وصلتها بالحرب، ليوحي لنا إن الحرب لا يستعد لها الأغنياء والمترفون، وإنهم غير معنيين بها تمامًا، مثل قصتي (شفق) و(رحيل).

وفي قصة (كاترجينا) يطرح الكاتب معادلة الماء والنفط بطريقة توحي بالفوارق الطبقية بين الدول الغنية المتخمة بالبترول والدول الفقيرة اللانفطية.. فبطلة القصة التي تنتمي إلى الدول اللانفطية الأجنبية تتمنى أن يتحول الماء نفطًا، بينما بطل القصة يتمنى أن يتحول النفط ماءً، أي أن تذوب الفوارق بين الدول النفطية والدول اللانفطية.

وفي قصتي (تفاهم) و(كآبة) نرى الهمَّ الاجتماعي مجسدًا بهموم الحصول على الرغيف.

وفي قصة (أم) تتماهى التوصيفات بين الأم والزوجة لاتحاد الوظيفة الاجتماعية بينهما.

في قصة (انسجام) يكشف القاص ممارسات الطبقة المترفة وانفصالها عن الهم السياسي وانغماسها بالملذات.

وفي قصة (زقاق) نجد اللامبالاة تجاه الموت العبثي للعروس في ليلة زفافها.

وفي قصة (امرأة) تبدو المبالغة جلية في انتظار المرأة لرجلها المسافر ووقوفها عند الباب.

أما في الهمِّ العاطفي... ففي قصة (هموم) يجعل القاص من المطر رمزًا مكثفًا للأمل والخير القادم.

وفي قصة (تشابك) يقترن رمز المطر بالحياة والموت معًا، فهو يترافق مع جنازة الرجل العجوز؛ مثلما يترافق مع الحبيبين اللذين ينويان الزواج... ولكن القاص هنا يحمِّل المطر إيحاءً جنسيًا (البنت التي أشعلها المطر) كرمز للغريزة، وباتجاه يخدم الإقبال على صنع الحياة.

وفي قصة (لقاء) لم يجد الحبيب طريقة للتعبير عن ثبات حبه لحبيبته وخلوده غير أن يحفر اسميهما على جذع شجرة البلوط.. إنه الارتباط الروحي بالأرض والطبيعة

أيضًا.. إن الطابع الرمزي لهذه القصة لا يتعارض مع مسحة الرومانسية الشفيفة التي تغلف القصة، إضافة إلى البعد الواقعي المتجسد في التشبث بالأرض.. وهو ما يحمل دلالة خاصة بالنسبة لوضع فلسطين الخاص.

وفي قصة (المضيفة) يكثّف القاص رموزه بالتقابل بين الحب الروحي الذي يمثّل طرفيه: المضيفة والمسافر وهما في أعالي السماء، وبين الحب الواقعي؛ إن صح التعبير، أو تحطم ذلك الحب على صخرة الواقع... وقد كثف القاص هذه الفكرة في منتصف قصته بطريقة موحية: (تهبط الطائرة في المطار، يشعر أن العواطف التي تتشكل فوق الغيوم قد لا تصمد بالضرورة أمام وطأة الممرات الصقيلة وعيون المستقبلين وإجراءات الكمارك وغيرها من إجراءات).

وفي قصة (تمرد) نرى ثورة الأنثى على اللامبالاة التي تحيطها، وضد العالم الذي لا يكترث لامرأة عطشى للحب والحنان وبحاجة إلى تحقيق ذاتها من خلال طفل تنجبه يملأ عليها الدار.. فكانت نهاية القصة مكثفة وموحية برمز الماء الذي يمثّل استمرار الحياة: (تقع عيناها على تمثال الرجل البرونزي، تتأمله، ثم حينما تكتشف صمته الأبدي تقذف به من الشباك، يتسلل الماء إلى بلاط الغرفة ثم يستلقي هناك، ترتمي عارية فوق البلاط حيث الماء، وفي الخارج يتمطى العالم على رسله، دون أن يفكر ولو بإطلالة خاطفة من وراء الشباك).

وفي الجو السريالي تبدو لنا واحدة من أجمل قصص المجموعة وهي قصة (طقوس للمرأة الشقية) والتي تحمل عنوان المجموعة حيث يوظف القاص العناصر السردية فيها بشكل مشوق؛ ومنها عنصر الخيال الذي يتبدى في صورة ملك الموت الذي يقف حائرًا أمام الجمال المبهر لتلك المرأة الشقية التي تنوي الانتحار... ويكثّف القاص رموزه ومضامينه فيها، فلم يذكر لنا أسباب ميل هذه المرأة الجميلة للانتحار غير إن (الطفلة التي تبكي في داخلها لا تكفّ عن البكاء) وهي عبارة تشي بعشرات الأسباب والتي يمكن أن تَترك القارئ يتخيلها وفق ما يريد.

وفي قصة (اجتماع) يتبدى الجو السريالي اللاواقعي حين يأكل المجتمعون بعضهم بسبب الجوع.. ويمكن تفسير هذه القصة مجازيًا باعتبار إن الأكل هنا يعني التعدي على حقوق الآخرين.

أما قصة (صفقة) فلم يشفع الجو السريالي لضعفها, فالمبالغة أفسدت الناحية الفنية فيها، وقد أكدتْ نهايتها هذا الجانب الضعيف.

ولم يحسن القاص توظيف الجو في قصصه (اختطاف) و(عقوبة) و(جنازة)... فجاءت قصصه تحمل معنى المبالغة فقط.

أما في قصتيه (تمثال) و(قلب)، فإن القاص يوظّف الجو السريالي عاطفيًا على نحو أخاذ بحيث يتطابق الشكل مع المضمون المكتنز.

قراءة في نص (ثلاثة) لـ"جبير المليحان"

مشى فينا القطار. تتراكض الأيام من النافذة. قهقه طفلي الجالس خلفي فرحا بركض الأشجار، التفتُ إليه، فإذا هو أبي يملأ كرسيه بالبكاء.

تلخص رموز هذه القصة القصيرة جدًا الرؤية الرومانسية حول علاقة الإنسان بالطبيعة، إضافة إلى العلاقة بين مراحل العمر الثلاث: الطفولة والشباب والشيخوخة مثلما تركزت في رؤية الشعراء الرومانسيين لهاتين المسألتين وخاصة الشاعرين الإنكليزيين: وليم بليك ووليم وردزورث.. ورؤية الشاعر وردزورث هي الأقرب إلى ما توحيه رموز هذه القصة... لذلك سنتناولها بشيء من التفصيل في معرض تفسيرنا لدلالاتها. حيث تشكل فكرة العلاقة بين الأجيال الثلاثة معظم ثيمات هذا الشاعر في تعمقه في سيكولوجية تجلي الطبيعة وانعكاس ذلك على رؤية كل جيل، فالطفل يتوحد مع الطبيعة ويحتفل بها.. بينما تشكل مرحلة النضوج قوة متدهورة نسبة إلى الطفولة باعتبار أن هذه المرحلة هي التي يتفتح بها الشاب على مسؤوليات الحياة ومتاعبها، كما أنها المرحلة التي يتعرف بها الإنسان على حقيقته كشخص معرض للفناء - تلك الحقيقة الغائبة عن مخيلة الطفل وإدراكه - وهي المرحلة الأقرب إلى الشيخوخة المتماسة مع الموت.. ورغم احتفالية الشاب بالطبيعة ومباهجها إلا أن ما ينغص عليه هذه الاحتفالية انه بدأ يدرك حقيقة فنائه بمواجهتها؛ هو الفان وهي الخالدة... أما في مرحلة الشيخوخة فإن الشيخ الذي يعاني من فقدانه لقوته البدنية ومظهره البراق في شبابه فلا عزاء له غير الشعور بالتوحد أو الوحدة مع الطبيعة من خلال التأمل والتذكر والتعلل بالحكمة مع تركز الروح وتضخمها على حساب البدن.

ولنعد إلى القصة التي تحمل عنوانًا رمزيًا (ثلاثة) وهو الرقم الذي يشير إلى مراحل العمر الثلاثة... تستهل القصة برمز القطار الذي يشي بمسيرة العمر (مشى فينا

القطار)، وهي جُملة موحية يردفها القاص بجملة تقريرية مباشرة: (تتراكض الأيام من النافذة).. وكان يمكن الاستغناء عنها لأنها لا تضيف للفكرة شيئًا، لأن الجملة الأولى قد اختزلتْ المعنى المقصود رمزيًا.. ولكن القاص أفسده بشرحه وتقريره. وقد قال القاص: (مشى فينا القطار) ولم يقل (مشى بنا القطار) للدلالة على حكم الزمن فينا وسطوته.

ثم يبدأ القاص باستعراض المراحل الثلاثة بطريقة رمزية رائعة وبجُمل مركزة وموحية وغاية في الإتقان: المرحلة الأولى مرحلة الطفولة، لخصها القاص بهذه الجملة: (قهقه طفلي الجالس خلفي فرحًا بركض الأشجار).. وحسنًا فعل القاص بأنْ جعل الراوي يمثّل المرحلة الوسطى أي مرحلة الشباب.. ومن براعته أيضًا أن جعل الطفل يجلس خلفه في القطار بما يتناسق مع التسلسل الزمني للعمر، ولكنه يتقاطع معه بأن جعل الجد -الأب في القصة- خلفه أيضًا... وهذه الجملة التي يصف فيها القاص الطفولة تتطابق تمامًا مع رؤية وردزورث المذكورة آنفًا، فالطفل يقهقه فرحًا برؤية الأشجار وهي تركض، وهو يعبِّر عن احتفاليته بالطبيعة وتوحده التام معها غير مدرك لما يمثله (الركض) من معنى الاقتراب نحو خط النهاية (الموت).. وتركيز القاص على هذا المعنى يتمثل في إيراده لكلمة الركض مرتين.

ويعبِّر القاص عن المرحلة الوسطى، الشباب، بجملة (التفت إليه).. وعندما يلتفت الشاب ليجد في مكان طفله أباه، فإن ذلك يمكن أن يوحي لنا بالمقولة المعروفة (أن الطفل أبو الرجل) حيث يمجِّد الرومانسيون الطفل ويعدونه مصدرًا للقوة والجمال.. إضافة للمعنى الديني الذي يحمله الطفل وإيحاءاته في الأديان الأخرى... والالتفات هنا تعبير دقيق لمعنى الانتباه أو إدراك الحقيقة بأن الإنسان كائن فانٍ. وهو ما يمكننا فهمه من توصيف وردزورث لهذه المرحلة في العديد من قصائده، وهي مرحلة استيقاظ الروح أيضًا بعد مرحلة الطفولة التي تنام فيها الروح؛ يقول الشاعر وردزورث في قصيدته (تنترن آبي Tintern Abbey) مخاطبًا الطبيعة أو النهر:

فإلى أي مدى

كان التفاتي في سنا الروح إليك

يا نهر(الواي) المليء بالأحراش! أيها الهائم في الغابات

في أي مدى كان التفات الروح مني إليك.

والالتفات في القصة أيضًا بمعنى قياس المسافة الزمنية ما بين الطفولة والشباب مثلما هو قياس المسافة بين الشباب والشيخوخة: (فإذا هو أبي يملأ كرسيه بالبكاء).. إن هذه الجملة الأخيرة تحدِّد خط النهاية لقطار العمر من خلال الأب الباكي الذي لم يتبق له من العمر إلا القليل... والرؤية العبثية تبدو ظاهرة في الجملة الأخيرة التي تحدد منهج القاص وفكره، مثلما تعزِّز الرؤية الوجودية التي لا تتنافى مع الرؤية الرومانسية، ولكنها تتناقض مع الرؤية الروحية... فالبكاء هنا تعبير عن اليأس **والشعور بالفقدان والخسارة**، فماذا يفقد الإنسان بموته غير ملذات دنياه الفانية؟ أليس خلود الروح مطمحًا سعيدًا للإنسان؟... تلك أسئلة تتصل بمنهج القاص وفكره الذي يريد إرسال المعنى في القصة بطريقة تشعرنا بأهمية **ما أنجزناه** في مسيرة العمر الطويلة – القصيرة نسبة **إلى** المسيرة الأبدية الخالدة.

الرموز الدينية والفنية في قصة (الـمأمورية) لـ"سمير الفيل"

تبدأ قصة (المأمورية) لـ"سمير الفيل" بمنظر يمهِّد رمزيًا لقصته ولمضمونها الأساسي، وهو الصراع بين النور والظلام.. فمنظر الأشجار وهي تتراجع من نافذة القطار يوحي بالوضع الآني للشخصية المحورية في القصة (جرجس أفندي) وما يحيطه من عالم الكبت والقهر والإذلال.

ويوظّف القاص رموزه الدينية في خدمة الهدف الذي يرمي إليه، فآية الكرسي التي ترميها المرأة المقطوعة الذراع إلى جرجس تشير إلى مسألة الحُكم، وأن هذه المرأة المقطوعة الذراع هي رمز للشعب العاجز الذي لا حول له ولا قوة... ويعزِّز صفة العجز هذه تعاليم السيد المسيح في مسألة الخد الأيمن والخد الأيسر.
كذلك الناحية الرمزية في الطفل الرضيع وتذكر جرجس لطفله وهو يلاعبه وما يثيره ذلك من استدعاء للبراءة التي تتماهى مع شخصيته المحبة للسلام.
كذلك فإن وصية زوجته إيفون المتضمنة قطبين متناقضين (الكوسة) و(الفلفل) الأول يرمز إلى الطيبة والسذاجة في الموروث الشعبي، والثاني إلى الحدة والشراسة. وتبدو هذه المقابلة الرمزية معادلاً موضوعيًا لنفسية جرجس الطيبة التي تقابل شراسة هذا العالم أو إمكانية تحول الشخصية نفسها من القطب الأول إلى القطب الثاني، وخاصة أن القاص قد جعل شخصية جرجس تتذكر هذه الوصية عند مقابلته وكيل الوزارة... ويبدو تمرد الشخصية المحورية على التعاليم الدينية مبررًا في إطار الفهم الخاطئ لهذه التعاليم إذا أُخذت من منظار شرعنة الخنوع والاستسلام.. وهنا تبرز قدرة القاص الفائقة في تطوير شخصية جرجس ليتحول من شخصية سلبية استسلامية قدرية إلى شخصية إيجابية ومتمردة وفاعلة.

ولكن اقتران نهاية القصة بتمجيدها لمسألة الثأر على الطريقة الصعيدية يشوبها الكثير من التساؤل عن شرعية هذا النوع من القصاص.. ولو طرحنا هذه القضية جانبًا وفكرنا بتحول الشخصية المحورية إلى شخصية مدركة لأبعاد هذا العالم الموحش بعدما كان يرى الجانب الخيِّر أو الطيب من الإنسان فقط لأدركنا أن القاص قد نجح نجاحًا كبيرًا في رسم هذه الشخصية وتحولاتها.

تكاثف الرموز في قصة (على حافة الليل كان اليمام) لـ"سمير الفيل"

يكشف عنوان القصة رمزين أساسيين متناقضين في القصة هما (الليل) و(اليمام)، والتقابل هنا مقصود يتوج في نهاية القصة لتوضيح هذا التناقض.. فاليمام رمز للسلام، يقابله الليل الطويل كرمز لكل القوى الظالمة التي تحاصر هذا اليمام.. وهذا التقابل يمكن تجسيده باللونين الأسود والأبيض في تناقضهما.. ولكن القاص يمارس انزياح اللون لتحميل الرمز بُعدًا رمزيًا أكثر اقترابًا من الفكرة التي يريد إيصالها في القصة، فلم يجعل اليمام أبيض وإنما أزرق ليوحي لنا بالرمز الثانوي (زرقاء اليمامة) التي ترى ما لا يراه الآخرون... وقد كان إيراد اسم الشاعر أمل دنقل في متن القصة كفيل بتشغيل التناص ليحيلنا إلى قصيدته المعروفة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة). أما قول القاص (يمسد شعرها) بدلاً من (يمسد ريشها) فأنه يحيلنا بهذه الأنسنة إلى الرمز الثانوي (زرقاء اليمامة).

إن السجين الجنوبي كان يحلم باليمام الأزرق، ولكن اليمامة التي حطَّت على نافذة زنزانته كانت بُنية اللون. إن هذا الانزياح اللوني من الأبيض (وكان المقطع الذي اقتبسه القاص في مقدمة القصة من ديوان علي الدميني "بياض الأزمنة" ويزدحم هذا المقطع بالرموز أيضًا منها الليل واليمام اللذان ركب القاص منهما عنوان قصته) إلى اللون الأزرق إلى اللون البني له دلالات كثيرة بقدر ما تشي هذه الألوان وارتباطاتها الرمزية.. فاللون الأبيض لون النقاء وهو رمز عام ينزاح هنا ليكون رمزًا خاصًا متمثلاً في بدلة السجان البيضاء والتي يمكن إحالتها إلى الكفن وارتباط ذلك بالموت الذي ينتظر السجين... واللون الأزرق مثلما يحيلنا إلى القصيدة المعروفة لأمل دنقل فإنه يرمز أيضًا إلى لون السماء والعلاقة الروحية... أما اللون البني فيمكن أن يكون لون الأرض التي يقاتل من أجلها السجين ويدفن فيها أيضا.

والعلاقة بين السجان والسجين يجسِّدها القاص بالرمزين (السيجارة) و(اليمام)، فالسجان يقدِّم السيجارة للسجين لغرض تخديره وتلهيته، حيث يرفضها السجين ويطالب باليمام؛ أي يطالب بحريته المفقودة.

وفي رؤيا السجين نجد تناصًا يحيلنا إلى القصة التاريخية والحوار الذي جرى بين الرسول صلى الله عليه وسلم وأبي بكر الصديق رضي الله عنه؛ وهما في الغار: (لا تحزن.. إن الله معنا) والمقابلة هنا واضحة بين الزنزانة والغار.

وهناك رمز الشجرة في هذه الرؤيا أيضًا ويشير السجين إلى أن أوراقها المتساقطة تبقى خضراء رمزًا للأمل بدوام العطاء حيث يتكاثف هذا الأمل في نهاية القصة. وشجرة التين تحيلنا إلى سورة (التين) (وهذا البلد الأمين).

وقد كان بإمكان القاص التخلي عن إقحام الأسماء أو الرموز الثلاثة سبارتاكوس وعلي الدميني وأمل دنقل لأنها تضعف القصة بمباشرتها، ولو تخلى عنها القاص حقًا لاستدل القارئ على المضامين التي أراد إيصالها في القصة والعلاقات الرمزية فيها من دون الاستعانة بتلك الأسماء أو الرموز.

عمومًا تختزن اللغة السردية للقاص سمير الفيل الكثير من المعاني والدلالات، وتزخر بالدرر التي تكمن في الأعماق مثلما تطفو على السطح.

قـراءة في قصة (نـرجس) لـ"سمير الفيل"

سبارتاكوس ومشمش ونرجس.. ثلاث شخصيات ثائرة ضد الظلم والاضطهاد السياسي والاجتماعي والاقتصادي...

الأول من التاريخ أو الدراما أو الأسطورة يثور ضد مستعبديه الرومان ويتحول إلى legend في خيال الطفل مشمش الذي يعاني ما يعانيه من ظلم واستغلال واستعباد حيث يفضل رؤية بطله على تناول الزاد اليومي؛ وتلك إشارة مهمة إلى انشغال الشعوب بقوت يومها دون النظر في أسباب استغلالها واستعبادها...

والثاني الطفل مشمش الذي يتحول من الطفولة إلى الرجولة في تجربته الحسية مع نرجس (وعبارة يدخل النار في القصة تعبير جميل لوصف دخول الطفل إلى مرحلة الرجولة التي تعني الجحيم بعينه مقارنة مع الطفولة ببراءتها الفراديسية) وفق ما أراد الكاتب ذلك، حيث يمارس فعل الصراع البطولي مع المعلم رزق رمز الاستغلال والاستعباد...

أما الثالث فهي نرجس الفتاة التي تعاني أشد المعاناة من القهر الاجتماعي بزواجها من المعلم رزق، وتجد لذتها في مصاحبة الطفل مشمش كتعبير عن التآزر الاجتماعي بين الفئات المضطهَدة (بفتح الهاء).

إن تأجير الأم للفتوات الذين ضربوا المعلم رزق كان يمكن أن يتحول إلى تأجير لعصابات إجرامية، لولا أن هؤلاء الفتوات قد أرجعوا المبلغ المتفق عليه للأم... وبهذا يرمز الكاتب إلى دور حركات التحرر التي تناصر الشعب المظلوم؛ ولو أن بعضها يصبح أداة استغلال جديدة للشعوب وخاصة بعد استلام السلطة... إن الطعام الذي يعطيه الفتوات للأم يرمز إلى القوة الاقتصادية التي تمنحها هذه الحركات التحررية للشعوب.

يتميز أسلوب هذه القصة مثل غيرها من قصص سمير الفيل، بالبساطة التي تخفي تحتها عمقًا بعيدًا وفق ما يسمى بالسهل الممتنع.

التغيير الاجتماعي والسياسي في قصة (مجرد تغيير) لـ"سمير الفيل"

تصلح هذه القصة لأن تكون رواية لطبيعة الحدث وتكوين الشخصيات.. فالتغيير المتعسف الذي اعتمده القاص يلائم القصة القصيرة طبعًا، ولكنه غير مبرر لا فنيًا ولا واقعيًا.. فطبيعة الشخصية (عاكف المتولي بصل) التي تعودت القهر والاستلاب والعيش وفق نمط حياتي معين (والبصل يرمز إلى المستوى الاجتماعي الذي يعيشه البطل) لا يمكن أن تتغير بهذه السهولة فيحتاج ذلك من الناحية الواقعية إلى فترة طويلة من الزمن.. ولم يحسن القاص استخدام تقنية القصة القصيرة في إقناعنا بهذا التغيير المفاجئ. لذلك إذا افترضنا أن القاص يمكن أن يحوِّل قصته إلى رواية وتبدأ الشخصية بالتحول التدريجي خلال فترة طويلة من الزمن يستوعبها الفن الروائي باستعراض المسببات والأسباب بطريقة فنية وفق الأسلوب الروائي، فإن ذلك يكون مقنعًا من الناحيتين الواقعية والفنية. ولكن القاص اختار تقنية Deus ex Machina التي كان يلجأ إليها كُتاب الدراما في العصر اليوناني القديم (خاصة يوربيدس) حيث يأتي الحل من خارج طبيعة الأحداث وكأنه يأتي من السماء... وهنا في هذه القصة يأتي الحل من عفريت يركب بطل القصة كما ذكرت ذلك زوجة البطل (وبالمناسبة فإن التقنية المذكورة آنفًا لها علاقة بفكرة العفريت).

ولكن لماذا لجأ القاص إلى هذا الخيار؟..

ربما أراد الإشارة إلى فكرة التغيير الجذري التي تستوعبها فكرة الثورة، خاصة وأن القاص يؤسس لهذا التغيير من خلال تغيير شامل في نمط الحياة والانتقال الفوري من الفقر إلى الرفاهية وانتقال السلطة من المرأة إلى الرجل.. وهنا يضعنا القاص في إشكالية أخرى هي مسألة شرعية هذا التغيير، ولا يبدو أن القاص مع هذه الشرعية لأنه يستبدل ظلمًا بظلم وهذا انتقاد مبطن لفكرة الثورة نفسها وربما يميل القاص إلى طريقة الإصلاحيين مثل (برنارد شو وغيره) في التغيير الاجتماعي والسياسي بطريقة تدريجية لأنه أكثر عدالة وعقلانية... ولكن هذا الميل لا يتلاءم مع نهاية القصة إلا إذا اعتبرنا نهاية القصة (irony) كذلك فإن استخدامه لرمز الشوارب لم يكن موفقًا إلا إذا اعتبرناه (irony) أيضًا. فالشارب رمز للرجولة

والسيطرة في مجتمعنا الشرقي؛ وقد كان البطل بشوارب أيام القهر والاستلاب؛ فكيف يكون بلا شارب أيام القوة والسيطرة والرجولة؟... ولذلك نميل إلى الحل الثاني أي الـ (irony) فالقاص يريد أن يقول إن مجتمعنا الشرقي الذي يعتز برجولته من خلال رمز الشارب هو مجتمع خانع مضطهد لا يعرف الحرية، وأن من امتلكوا الحرية والرجولة هم بلا شوارب ويعيشون حياة الرفاهية والترف.

ويجرنا هذا الاستنتاج إلى مسائل أخرى في الجانب الاجتماعي مثل المقارنة بين مجتمعنا الشرقي والمجتمع الغربي، وأهمية القيم التي تسود كلا المجتمعين... وفي الجانب السياسي مسألة الديمقراطية والدكتاتورية وسلبياتها وايجابياتها.

قصة ثرية تؤلف عليها الكتب بأفكارها ورموزها.

العدالة الشعرية في قصة (خزين السنين) لـ"سمير الفيل"

تطرح هذه القصة إشكالية العدالة الشعرية Poetic Justice أي الثواب والعقاب في العمل الأدبي.. فهل تستحق (أم هاشم) هذا المصير؟.. أم أنه تقرير لواقع بغض النظر عن النهاية سواء كانت عادلة أم لا؟ وما موقف الكاتب منه؟

قد يخدعنا الاستقراء الظاهري لحوار الراوي (وحسنًا فعل الكاتب بأن جعل مهنته ذات صلة مباشرة بتحقيق العدالة) مع بطل القصة بالإشارة إلى الانحياز ضد المرأة وكيد النساء في ذكره لما جرى لسقراط ونابليون منهن... لاشك أن (أم هاشم) لا تستحق المصير الذي انتهت إليه، فهي تمثل المرأة العربية المضطهدة التي تتحمل زوجها على علاته ولكنها تنتفض هذه المرة لتثأر لنفسها ولبنات جنسها من جلاديهن بطريقة تشير إلى قانون الغاب (عضة أسنان).

إن الكاتب يستعرض لنا في هذه القصة الظلم الذي يحيق بالمرأة العربية من خلال استعراض استبداد الرجل وما يحق له؛ لا يحق للمرأة، فهو رجل (بصباص) يرضي غريزته (على الرغم من فقدان فحولته) بالنظر إلى النساء عبر واجهة مقهاه بينما ترقد امرأته في قبو لا تتوفر فيه أبسط الشروط الصحية، ويحاول أن يستحوذ على الثروة الصغيرة التي جمعتها زوجته من أجل زيارة الحجاز وأداء مناسك الحج (وقد جاء تسمية البطلة "أم هاشم" متوافقا مع توجهها الديني وطموحها في أداء مناسك الحج)... أما زواج المعلم أنوس من فتاة صغيرة وتوفير شقة فارهة لها وسفره لأداء فريضة الحج معها، فإنه يشير إلى تقرير واقع مرير أيضًا يظهر الرجل ولا عدالته وعنجهيته في مجتمعنا الشرقي.

ولو حاكمنا القصة بمقياس العدالة الشعرية لأقررنا بأن موقف الكاتب يثير هذه المسألة بطريقة تحريضية ضد شخصية بطل القصة وممارساته، على الرغم من النهاية التي تنتصر ظاهريا للرجل على المرأة... إن ادعاء الفحولة وفضحها من قبل الراوي يشكل إدانة واضحة لشخصية بطل القصة بما يعزز موقف الكاتب الضمني المضاد لهذه الممارسات.

وهناك مسألة مهمة في هذه القصة هي استخدام العامية بكثرة وبطريقة تدخلها في البناء السردي الأساسي فيها، (ولم يقتصر ذلك على الحوار فحسب) يشكل مثلبة تؤخذ على الكاتب.

قصة ممتعة ومثيرة وظَّف الكاتب فيها العناصر المهمة في التكوين السردي ومنها عنصر التشويق الذي أضفى قوة إضافية للقصة. وقد كان عنصر المكان setting أحد أبرز مكونات القصة، وقد أتقن القاص توظيفه بما يوحي بعلاقته المباشرة بالجو الاجتماعي والسياسي والاقتصادي لشخصيات القصة.

الصراع الطبقي في قصة (عـم جمعـة) لـ"سمير الفيل"

يقدِّم القاص لنا شخصيتين رئيسيتين متناقضتين في هذه القصة هما (عم جمعة) و(المعلم خليل البطاحي).. فعم جمعة رجل مرزوق لأنه يساعد الناس ويمتص أحزانهم، بينما (المعلم) لا يأتيه الرزق لأنه يزجر الناس ولا يساعدهم بل يشك في أمرهم دائمًا.

وقد اختار القاص أسماء شخصياته بما يتلاءم والمعنى الديني، إضافة للإيحاء الطبقي.. فعم (جمعة) يضع (بسطيته) أمام (الجامع) في يوم (الجمعة)؛ ولا يخفى ما لهذا الاسم من إيحاء ديني مقدس لدى المسلمين.. بينما جعل لقب الشخصية الأخرى النقيضة (البطاحي) ولا يخفى أيضًا ما تثيره هذه الكلمة من معاني الشدة والبطش.

ولا يثير الكاتب أي صراع بين هاتين الشخصيتين، ولكنه يرسم الجو العام بطريقة تنبئ عن هذا الصراع وإشارته الرمزية لهذا الصراع في نهاية القصة تنقذها من المباشرة والخطابية (جلست على الرصيف أتأمل الأحذية المهترئة التى تخيلتها وقد أصبحت بكثرة تكاد تسد عين الشمس، رأيتها تتحرك فى الفضاء لتتجه نحو المعلم). وقد أوحى القاص عن هذا الصراع بأن جعله يدور بين الأحذية القديمة المتهرئة كرمز للطبقة الفقيرة والأحذية الجديدة التي يبيعها المعلم كرمز للطبقة الغنية... وقد أوحى القاص أيضًا بكثرة الناس المتعبين حين قال بإن الأحذية المتهرئة تسد عين الشمس وتتجه في صراعها نحو المعلم.

وقد وظف القاص عنصر الزمن في القصة، بإشارته إلى الساعة التي يخطط لشرائها الصبي بالتعاون مع (فوزية) بطريقة فذة حيث يوحي بانتصار هذه الطبقة المتعبة - لاحظ معنى الفوز في اسم الصبية (فوزية) - من خلال التعاون المشترك بين الصبي والصبية لشراء الساعة في يوم معين بعد فترة من الادخار المقنن.... ولا بد أن تأتي تلك الساعة التي تتحقق فيها العدالة والمساواة مهما طال الزمن!.. وقد رمز القاص لذلك بكلمة (للشمس) في سياق الجملة الرمزية التي تشير إلى ذلك الصراع.

استخدمت في تحليل هذه القصة الرؤية الماركسية، وقد يعترض البعض على ذلك، ولكني لا أجد ضيرًا فيه لأن هذا المنهج يتلاءم تمامًا مع النص. كذلك فإن الرؤية الدينية واضحة في سرد القصة وعرض الشخصيات وتسمية الشخصية الرئيسية (عم جمعة)، ولا أجد تناقضًا بين المنهجين رغم التأكيد على مقولة (الدين أفيون الشعوب) وفق المذهب الماركسي (*) لأن القاص هنا يوظف الخلفية الدينية لشخصياته في الصراع الطبقي بينهما، وهذا لا يعني أن القاص قد تعمد إبراز هذا الفكر في قصته ولا يعني أيضًا التخطيط المسبق لذلك ولكنه في الحقيقة ما رشح من مخيلته الفكرية والفنية نتيجة استقرائه للواقع وما تبلور في مفردات هذه القصة. والقارئ أو الناقد حر في استعارة أي منهج لتحليل النص، وهذا ليس معناه بالضرورة تبني ذلك المنهج والدعاية له، فلكل منهج ايجابياته وسلبياته وما على الناقد سوى استخلاص النقاط المفيدة فيه وبما يخدم العملية الفنية برمتها.

(*) يأخذ المفكرون هذه المقولة لإدانة المنهج الماركسي ولكني أرى أن هذه المقولة قد استلت من سياقها التاريخي لتدين تحالف رجال الدين الكاثوليك مع الطبقة الحاكمة في العصور الوسطى.

قـراة في قصص (ارتـباكات ١) لـ"سمير الفيل"

تتحكم في قصص سمير الفيل جُملة من الرموز التي لا يمكن فهم قصصه إلا بعد تفكيكها وفهم العلاقات التي تربطها والآليات التي تحركها وفق الدوافع الكامنة في وعي أو لاوعي الكاتب... والكاتب سمير الفيل يشغله الهم السياسي أولاً لأنه يلقي بظلاله على الهمين الاقتصادي والاجتماعي. وقد يعترض البعض على التفسير السياسي لقصة قصيرة جدًا وتحميلها من الأبعاد السياسية ما لا تحتمل، ولكننا نقول من خلال معرفتنا بالكاتب وفكره السياسي والاجتماعي أن ذلك ليس غريبًا على كاتب مثله أتقن اللعبة الفنية مثلما فهم وأتقن أبعاد العملية السياسية برمتها وآثارها الاقتصادية والاجتماعية.

ونحن هنا لا نتدخل أو نعترض على الرؤية السياسية للكاتب بقدر ما نعرضها كما هي ونترك الخيار للقارئ في اتخاذ موقف ما منها تبعًا لقناعاته السياسية والفكرية. وقد يعترض علينا الكاتب نفسه في تقويله ما لم يقله، وعذرنا هنا أنها محاولة لفهم قناعاته من خلال فنه القصصي؛ تحتمل الصواب مثلما تحتمل الخطأ.

تطالعنا قصة (قط مرقط) بعنوانها الذي يشير إلى البدلة العسكرية المرقطة والقط الذي يوحي بعدوانيته؛ فعيناه جمرتان من النار في أرضية تؤثث لهذه العدوانية (الليل)... يهاجم القط راوي القصة الذي يبدو خائفًا منه، وبعد أن يروغ عنه يتجه إلى الشيخ الطيب الذي كان يتلو آيات من القران الكريم وينشب مخالبه في عنقه.

في القصة رموز أخرى تتكاتف لتوحي بالمعنى السياسي الذي يسيطر على أجوائها فالمصباح الكيروسيني المعلق على شجرة التوت والذي يبعث ضوءًا شحيحًا كي يقرأ الشيخ بنوره الكتاب الإلهي يشير إلى الثروة النفطية التي يتكالب الغرب على الاستحواذ عليها وقوته العسكرية الغازية متمثلة (بالقط المرقط).. وقد كان الكاتب دقيقًا في إيراد عبارة (ضوء شحيح) للإشارة إلى استفادتنا الضئيلة من الثروة النفطية التي يتكالب عليها الغرب.

وترمز شجرة التوت إلى انكشاف أوراق اللعبة بشكل سافر، حيث أصبحت المواجهة واضحة ومكشوفة ولا حاجة لتغطية العيوب بأوراق التوت.

وقد استطاع القاص إدارة الصراع في القصة ببراعة فائقة، حيث أن القط المرقط قد هاجم راوي القصة في البداية، إلا انه راغ عنه إلى الشيخ الطيب. وتثير لدينا هذه المواجهة قصة الصراع العربي- الغربي، والإسلامي-الغربي.. فقد كانت المواجهة في البداية بين العرب والغرب المستعمر وحربته الصهيونية العالمية والتي تجسدت بزرع (إسرائيل) في المنطقة، ثم تحول الصراع إلى صراع غربي-إسلامي، فأي نوع من الإسلام يشكّل هدفًا معاديًا للغرب؟... ومرة أخرى نشير إلى دقة الكاتب في انتقاء ألفاظه الدالة، حيث حدَّد بعبارته (الشيخ الطيب) نوعية الإسلام الذي يستهدفه الغرب وفق وجهة نظر الكاتب أنه الإسلام عمومًا أو الإسلام المسالم وليس الإسلام المتطرف، فقد كان الشيخ طيبًا ولم يكن عدوانيًا، بمعنى أن الغرب قد اختلق له هدفًا بعد انهيار الاتحاد السوفيتي والكتلة الاشتراكية ممثلاً بالإسلام ليكون الغطاء الذي ينفذ من خلاله لتنفيذ مآربه السياسية والاقتصادية، وهذه الإشارة لها مرجعيتها في القصة أيضًا فالقط (يتسلل بخفاء مرهق).

وفي قصة (كلمة سر الليل) تتجسد رؤيته السياسية لحرب أكتوبر من خلال صورة الجندي الذي يعود من إجازته ليلتحق بثكنته العسكرية، حيث يطالبه العسكري بكلمة السر للدخول أو كما يصطلح عليها عسكريًا بـ(سر الليل) والليل هنا له بعده الرمزي المخالف للوضوح، والذي يزيده غموضًا هو (السر) الذي لا بد من انكشافه لفهم أبعاد الموضوع.. ويتقن الكاتب هنا صياغة كلمة سر الليل (دم) لدلالتها الرمزية في فهم أبعاد الموقف، فبعد أن وجه إليه زميله العسكري حربته وجرحه وسال الدم منه - للإشارة إلى المعركة الداخلية بين المؤسسة العسكرية أو السياسية وبين الجندي الذي يضحي بدمه من أجل بلده - فإن ذلك العسكري يسمح له بالعبور عندما يقول له: اعبر.. والإشارة هنا واضحة إلى عبور قناة السويس في حرب أكتوبر... وملخص الرؤية السياسية للكاتب هنا يمكن أن نستشفه بأن حرب أكتوبر قد وظفت دماء أبناء مصر لغير الأهداف المعلنة.

وينتقل الكاتب من البُعد السياسي وأثره الاجتماعي إلى البُعد الاجتماعي وأثره السياسي في قصة (جنين) حيث أن قتل الأخت الخائنة يشير إلى توارث هذه الخيانة عبر (الجنين) الحي الذي تحمله الأخت المقتولة في بطنها، وهذا يشير أيضًا إلى الخيانة السياسية المتوارثة.

وفي قصة (لعبة جبرية) يفهم منها أن الكاتب يفسِّر تأميم قناة السويس على أنه عمل غريزي، وربما أنه عمل ارتجالي خضع لردة الفعل الآنية وليس بعمل مدروس مخطط له.. والمعروف أن تأميم القناة جاء كردة فعل على الرفض الغربي لتمويل السد العالي.. فالناس الذين دخلوا الملجأ بعد أن دقت صفارات الإنذار كانوا متعجلين وغير متهيئين لحصول الغارة؛ وتلك إشارة إلى العشوائية في العمل... وتشير هذه القصة إلى ناحية مهمة وهي العلاقة بين الناحية الجنسية وتأميم القناة، وربما يرمي الكاتب إلى الحاجة إلى تأميم الجسد مثلما هي الحاجة إلى تأميم القناة، وأن التقدم السياسي والاقتصادي وتطورهما بحاجة إلى التقدم والتطور في فهم العلاقة الجنسية والنظرة إلى الجنس وتأثيراتها الاجتماعية في بلداننا العربية.

ثم ينتقل الكاتب إلى الهم الاجتماعي - العاطفي في قصتي (طفل) و(أقحوانة) حيث تبدو قصة (طفل) مشحونة بالرمز من خلال الطفل الذي يشبه راوي القصة.. والقصة في بداياتها تؤسس للعلاقة العاطفية التي أصابها الخلل بين الحبيبين بسبب العوز المادي وتحول الحبيبة إلى شخص آخر وإنجابها لطفل يشبه الحبيب؛ كما يراه هو.. وتوحي لنا القصة بمعنيين في هذا السياق؛ الأول: أن الحبيبة ما زالت على حبها الأول لذلك فإنها تتمنى أن يكون طفلها يشبه حبيبها لا زوجها.. والمعنى الثاني وهو الأرجح أن الحبيب (راوي القصة) يتمنى في خياله أن يكون الطفل يشبهه لأنه ما زال على حبه لها... والقصة الأخيرة (أقحوانه) تشير إلى استخدام المرأة للسلاح نفسه الذي يستخدمه الرجل في العلاقة العاطفية بينهما، فالرجل له علاقات متعددة تقابلها حبيبته بعلاقات متعددة أيضًا، وهنا ينشأ التكافؤ.. ويشير إلى قدرة المرأة في انعتاقها من سيطرة الرجل واحتكاره وإجباره على الخضوع للأمر العاطفي الصادر منها... والعبارة التي يشير إليها الرجل في أن لا أحد يمكنه السيطرة على القلب واستعمار الدماغ توحي بالمعنى السياسي الذي تثيره كلمة (استعمار) وأنه لا مجال بعد الآن لاحتكار الشعوب والسيطرة عليها... أما العلاقة بين الأقحوان والمرض الجلدي فيقال إن هذه الزهرة فيها مادة مخدرة تؤثر على الدماغ فتمنع حصول الهرش لدى هؤلاء المرضى.

قـراة في قصص (ارتـباكات ٢) لـ"سمير الفيل"

نجد أصداء قصة (قط مرقط) من (قصص ارتباكات ١) في قصة (عبودية)، لأنهما تحملان الفكرة نفسها وهي: الصراع الدائم بين الشرق والغرب. وهذه الفكرة وإن كانت قد تجلت بهيئة رموز في القصة الأولى، فإنها جاءت واضحة؛ ولكن دون تقريرية مباشرة في القصة الثانية... وقد استعمل القاص تقنية الأسطرة وتصنيع الخيال للوصول إلى هدفه بسلاسة فائقة، فمجيء الأب من مجاهل أفريقيا وحضوره مشهد ابنه المقتول لحظة مقتله لا يمكن تفسيره إلا في هذا الإطار.

وفي قصة (صعود) نرى توحد المحكوم بالإعدام بالشجرة المربوط عليها والجو الطبيعي المحيط به. أما صعوده فيقصد به صعود روحه إلى السماء لأنه طيب القلب ويكره القتل.

وحكاية الطير وترميزه ليمثل المجتمع البشري في ما يطلق عليه أدبيا بالأنسنة (personification) نجدها في قصة (ثأر) والتي تعالج هذه الموضوعة بنجاح.

أما قصة (منفلت العيار) التي تروى على لسان الأم الثكلى بابنها الجندي القتيل المدفون في الصحراء الخرساء فإنها تُسرد بطريقة غير تقليدية، حيث تعدِّد الأم مثالب ابنها وأخطاءه الصغيرة بطريقة تحبب لنا تلك المثالب فيه؛ بما يشحن الجو العاطفي الناشيء عن التعاطف مع الأم الثكلى بدفقة قوية في نهاية القصة.

وفي القصة الأخيرة (مبارزة) يبدو التعاطف الطبقي واضحًا بين الخادمة والولد الصغير الذي تسحقه المرأة الثرية بعجلات سيارتها كرمز للانسحاق الطبقي الذي يعاني منه.

قصص سمير الفيل منشورة على الرابط:

http://www.arabicstory.net/index.php?p=author&aid=414

إشكالية الوجود في قصة (مشيرة) لـ"سمير الفيل"

يوظّف القاص تقنية السرد المعروفة بـ(الفلاش باك Flash Back) مع سرد ضمير المتكلم أو الشخص الأول لنسج قصة جميلة مؤثرة...

تطرح القصة المشكلة الأزلية بفك أسرار ومغاليق الكون من خلال رمز الدائرة والرحلة الجنائزية نحو المستقر الأخير(لم أفهم مطلقًا لماذا نركز بسن الفرجال على المركز وندور بقوس واسع يصنع هذا المحيط المنحني. كنت في رعب أن يجذبني المركز كقاع جُبّ بلا قرار إلى عمقه المستحيل).. ويمكن أن يرمز القاص هنا بمركز الدائرة إلى الموت الذي يشبِّهه بجُب بلا قرار وذي عمق مستحيل، بينما يشير إلى الكون بمحيط الدائرة والكون هنا هو الجانب المنظور منه بالعين المجردة والذي يشبه الدائرة أو نصف الكرة.. ويرمز محيط الدائرة هنا وفق سياق القصة إلى الطوق الذي يقيِّد حركة الإنسان أو القدر المحتوم الذي لا فكاك منه (فضلتُ دائمًا أن أكون بعيدًا عن المركز) أي الهروب من الموت (بل بذلتُ محاولاتٍ مستميتة كي أخترق المحيط نفسه وأهرب من الدائرة اللعينة).. وهنا يمكن أن نصف ذلك أيضًا بمحاولة الراوي التمرد على قوانين الطبيعة (الأمر الذي لم أفهمه مع قانون المحيط الذي هو "٢ط نق").. ولكن الراوي يراجع نفسه مع المشيعين الذين يرددون (والدائم هو الدائم ولا إله إلا الله).. ولكن الراوي تعود إليه هواجسه وذكرياته مع فتاته ومحاولاتهما في ارتياد الآفاق البعيدة وحتى اختراق محيط الدائرة التي تطوقهما (وكانت السماء بانحدارها البعيد تذكرني بالدائرة، ويشغلني أن يكون هناك حدٌّ للأفق.. راهنتها من يمكنه أن يجري ويجري ليبلغ الأفق؟... قالت وهي تستعيد أسماء الأبطال في ذهنها: السندباد... قلتُ وأنا بين الشك واليقين: ولا هذا أيضًا. تعالي نجرب أن نبلغ الأفق، أن نطول الانحدار البعيد بأيدينا.. ركضنا مسافات بعيدة، ونال منا التعب، واكتشفنا أن هناك أشياء لا يمكن أن نطولها أبدًا).

إن رمز السندباد هنا يشير إلى رحلاته المعروفة وقواه الخارقة الأسطورية في ارتياد الآفاق واختراقها.. ومع ذلك فقد اكتشف الراوي أن هناك أشياء لا يمكن أن

يطولها أبدًا... وتلك بلا شك هي حدود الإنسان التي يجب أن لا يتجاوزها ضمن محيط الدائرة المعروفة.

ويعود الراوي إلى الحدود الطبيعية للإنسان (لكنها تسأل هذه المرة عن دورة حياة الكائنات) فيحدثنا عن الفراشات والأسماك في النهر، ولكن فكرة الموت قائمة أبدًا (رمتني بدعائها : يا رب تموت !).

ويضعنا الراوي في إشكالية فهم لغز الموت المحيِّر، وذلك لأن الدائرة يمكن أن تكون المعادل الموضوعي لهذه الفكرة (كانت أمي تزغرد، وهي تنظر للسماء البعيدة. وقتها تذكرتُ الدائرة بمركزها الممعن في مشاكسته، والمحيط الذي فشلتُ دائمًا في العثور على بداية مؤكدة له).

ويوحي لنا القاص بمفهوم آخر لرمز محيط الدائرة؛ وهو المعنى الضيق من المعنى الأول الواسع، هذا المفهوم هو استبداد البشر لبعضهم وحصرهم في دوائر صغيرة لا يمكنهم تجاوزها (وكان من المستحيل أن أنسى يدها وهي تربت عليَّ حين فصلوني من الخدمة لدخولي دائرة السياسة بدون أن أعرف أن "ط نق ٢" غير ممكنة هناك، حلقتُ في الأفق البعيد : أبتعد عن مكائدهم).

ويتوسع الراوي في مفهوم رمز الدائرة مرة أخرى بعد أن ضيَّقها قبل قليل وينحو بها إلى إشكالية غامضة هي علاقة الروح بالجسد وضرورة انعتاق الروح منه، فالدائرة تمثل الجسد هنا؛ أي العالم المادي أو الواقعي (ولقد أكدتُ لها أن الدائرة لم تصنع كي نسجن فيها، وأن علينا واجب دائم أن نصنع ثغرة مهما بدت ضئيلة فهي ضرورية لتحرير أرواحنا).

وحين تصل الجنازة إلى المستقر الأخير لا تفارقه فكرة الدائرة أيضًا لأننا مازلنا مع فكرة الجسد والروح (رأيتُ المدخل على هيئة نصف دائرة)... (وكانت هي مشغولة في هذا الوقت بالذات في إفهامي أن مساحة الدائرة ط نق ٢)... ويعلمنا الراوي أن الأفق هناك بلا انتهاء، أي أن الحياة الآخرة سرمدية لا تحدها الدوائر (وكان الوجع يملأ قلبي أن الأفق هناك (بعيدًا) وبلا انتهاء)... وفي هذه النقطة يصل الراوي إلى تقرير حقيقة أن الفتاة قد وصلت الآن حد الأفق، أي تجاوزت محيط الدائرة وعبرت

روحها إلى عنان السماء (وكان النوار يهتز بتأثير الريح، وأوشكتُ أن أفقد اتزاني فسمعتها، أوقن أنها لم تكن تكذب علي : لقد بلغت حد الأفق).

هناك غلطتان نحويتان في القصة على ما أعتقد:

١. وضفيرتاها قد طالتا وانسدلا على كتفين صغيرين... والصحيح وانسدلتا.

٢. وكان الوجع يملأ قلبي أن الأفق هناك (بعيدًا) وبلا انتهاء.

وهناك أخطاء طباعية لا مجال لذكرها الآن..

وفي هذه القصة يكثر القاص من استعمال العامية المصرية... ولو اقتصر القاص على الحوار فقط لكان لذلك ما يبرره.. وقد يبرر القاص ذلك بإضفاء واقعية أكثر على السرد، لكننا نقول إن اللغة العربية الجميلة بإمكانها ذلك، ومثالنا الكاتب الكبير نجيب محفوظ.

عمومًا هذه القصة تشتمل على تقنية عالية وفكر عميق.

الوفاء في قصة (الدبساء) لـ"منى الشيمي"

ترسم القاصة "منى الشيمي" شخصية "الدبساء" بإتقان، تتمثل فيها صفة الوفاء باتجاهين: الأول وفاؤها لذكرى زوجها علَّه يعود رغم كثرة الطالبين، والثاني وفاؤها لأهل القرية ومشاركتهم في أحزانهم وأتراحهم... يقابل ذلك جحود وتجاهل من قِبل الزوج الذي لم يفِ بوعده بالعودة، وجحود وتجاهل أهل القرية الذين لم يكلفوا أنفسهم بزيارتها بعد غيابها المفاجئ ليتعرفوا على ما تحتاجه أو حتى لإنقاذها وهي على حافة الموت.. وتبدو هذه الصفة خارج نطاق القيم العربية في القرى والأرياف.

ومهما يكن من أمر فإن شخصية الدبساء تذكّرنا بملحمة الأوديسة وبطلتها "بنيلوبة" التي ظلت تنتظر زوجها "أوديسيوس" عقودًا من السنين وهي ترفض خطابها، إلى أن رجع زوجها لها في النهاية بعد مغامرات خطيرة.. والفرق بينهما واضح في النهاية؛ اللا عودة بالنسبة للزوج في الأولى، والعودة في الثانية...

كذلك توحي لنا هذه الشخصية بشخصية رواية (الشارة القرمزية The Scarlet Letter) لهوثورن (هيستر براين) التي تعيش في كوخ على حافة المجتمع المدني في بوسطن بعد ارتكابها للخطيئة مع القس ونبذها من ذلك المجتمع، ولكنها تتحول في النهاية إلى ما يشبه القديسة نتيجة للأعمال والخدمات الجليلة التي قدمتها لذلك المجتمع!... والفارق بينهما هو أن الأولى لم ترتكب الخطيئة بل راحت تذب عن شرفها بكل ما أوتيت من قوة، بينما الثانية ارتكبت الخطيئة وأنجبت ثمرة الخطيئة؛ وقد علم زوجها بذلك.

إن ما يوحِّد هاتين الشخصيتين النسائيتين هو الحياة على هامش المجتمع الذكوري الذي يضطهد المرأة بطريقة أو بأخرى ويقصيها عن الحياة الطبيعية... وقد حاول الكاتبان عزل شخصياتهم النسائية لإلقاء الضوء على مدى ظلم المجتمع للمرأة بما فيهم المرأة نفسها.

في قصة (الدبساء) تشارك النساء الرجال في ظلم وتجاهل الدبساء، ولا يتذكرنها إلا بعد موتها... وفي رواية الشارة القرمزية تشارك النساء الرجال في اضطهاد وامتهان بطلة الرواية وعزلها لارتكابها الخطيئة...

ولكن ماذا ارتكبت الدبساء لتعزل على حافة المجتمع؟... لم تقدم الكاتبة مبررًا لذلك سوى الفقر وضيق الحال، فهل يكفي ذلك من مبرر؟.

لا شك أن القصة بحاجة إلى مزيد من التوضيح لحل هذه الإشكالية، خاصة أن مجتمعنا العربي يتميز بقوة وتماسك بنيته الاجتماعية مما لا يسمح بإيراد مثل هذه الطفرة وكأنها نشاز غير قابل للتفسير.

قراءة في قصة (الرقم الذي يلي الرقم ٢٩) لـ"دعاء زيادة"

تثير هذه القصة مجموعة من الرموز إزاء إشكالية كبيرة: الموت وتشكل الوعي به وتطوره من الطفولة إلى النضوج.. ورمز الرقم ٢٩ يثير جملة تساؤلات، فهو اليوم الأخير من شهر شباط عندما تكون السنة كبيسة فقط، أو أنه اليوم الذي قبل اليوم الأخير من بعض الأشهر، أو قبل قبل الأخير من الأشهر الأخرى... ودلالته هنا تتمثل في تشكيل الوعي الطفولي بالموت، حيث أن الطفلة لا تدرك ماذا يأتي بعد الرقم ٢٩، ولكنها بعد أن نضجت كانت تتوقف عن العد عند هذا الرقم، أي أنها أدركت بعض معالم الموت وما يعنيه؛ على الرغم من عدم قدرتها على فك أسراره.

ولهذا فإن الرقم الذي يلي الرقم ٢٩ كان مبهمًا مثلما الموت نفسه. وارتبط الرقم ٢٩ في ذاكرة الطفلة دائمًا بالمقابر له دلالة أخرى أيضًا، إذ أنه الرقم الأخير لمرحلة الشباب وابتداء مرحلة أخرى من مراحل العمر؛ الثلاثين (ولدينا أغنية مشهورة في العراق تشير إلى ذلك: عمر وتعدى الثلاثين لا يا فلان ـ لياس خضر)... ومهما يكن من أمر فإن هذا الرقم يشير أيضًا إلى أزوف مرحلة الشباب اليانعة.

وهناك رمز آخر يترافق مع رمز الرقم بدلالته عن الموت، وهو نبتة الصبار وما يحمله من إيحاءات في تحمل مشاق المعاناة والصبر على الفراق.

وإن إيراد سورة (يس) في متن القصة في المقابر للدلالة على الرؤية الدينية للموت من خلال الوعد والوعيد والقيامة والبعث والنشور، وهي رؤية تفسِّر الموت على أنه مرحلة انتقالية من الفاني إلى الخالد.. وبهذا فهي تتناقض مع رمز الرقم ٢٩ بمعنى من المعاني.

وكانت نهاية القصة مؤثرة معبِّرة عن سُنة الحياة والموت، وعن جريان الزمن الذي لا يرحم أحدًا، ولا أحد يتوقف عند رقم معين... إن التوقف عند رقم معين يشي بالرغبة في الخلود عند بني البشر، وإيقاف عجلة الزمن.

إشكالية تحرر المرأة في قصة (جرّ الخيط) لـ"شريف صالح"

تطرح قصة (جرّ الخيط) لشريف صالح قضية تحرر المرأة بطريقة مباشرة ورمزية في الوقت ذاته، حيث تبدأ القصة بمشكلة عمل الزوجة وخروجها من البيت واضطرارها إلى التأخر بسبب ظروف العمل.. ويحتدم النقاش بين الزوجين بما يشي بشكوك الزوج بزوجته وطبيعة عملها، ويأخذ طابعًا سياسيًا من خلال إقحام قضية الإخوان في الموضوع؛ بماله علاقة مباشرة بفكرة القصة، فعلى حد علمي أن الإخوان لا يمانعون عمل المرأة على خلاف بعض الفئات الإسلامية المتطرفة ولكنهم يقننون عملها بضوابط صارمة بحيث تصبح المرأة مثل القطار لا تحيد عن دربها، وهذه هي النقطة التي ينتقدها الكاتب ضمنيًا في القصة... وقد كانت الزوجة تتهكم على الإخوان بينما يدافع الزوج عنهم، بما يشير إلى الموقف السياسي لكل منهما.. فالزوجة تقول: (إن الإخوان كل همهم حبس المرأة في البيت)، بينما يقول الزوج: (العيب في الحكومة وليس في الإخوان).

وقد جعل الكاتب عمل بطل القصة كمهندس في السكة الحديد، وهي التفاتة ذكية من الكاتب، لأنه لو ذكر مهنة الشخصية كمهندس فقط (وكان بإمكانه ذلك) لما تركت للبعد الرمزي لهذه المهنة أي تأثير، ما عدا فكرة أن الشخصية قادرة على التخطيط العلمي لاحتواء زوجته، ولكن أن يجعله مهندسًا في السكة الحديد لها معنى معاكس تمامًا، حيث أن زوجته لا تريده إلا أن يكون مثل القطار لا يحيد عن دربه.

وكانت هناك التفاتة ذكية أخرى من الكاتب في أن جعل المهندس فاشلاً في عمله، وأن الإدارة قد نقلته إلى مكان بعيد، وهذا معناه أن البطل فشل في أن يكون مثل ما تريد له زوجته؛ أي أن يكون مثل القطار لا يحيد عن دربه، ولا يسأل أسئلة تهم زوجته وعملها...

ويحتمل هذا البعد الرمزي تفسيرًا آخر على النقيض من هذا.. أي أن الزوج يريد من زوجته أيضًا أن تكون مثل القطار لا تحيد عن دربها وتخونه، حيث يقول له صديقه: (إذا أردت أن تسير امرأتك مثل القطار ولا تحيد عن السكة الحديد ضع لها

رقيبًا في كل محطة يعد عليها الأنفاس)... وقد فشل المهندس في مسعاه هذا، بدليل التأخر المستمر لزوجته خارج البيت حتى ساعة متأخرة من الليل.

وكانت محاولته الأخيرة لسجنها في تمثال من خيوط الحرير محاولة لإسقاط تمنياته في أن يجعل منها تمثالا يوضع في الخزانة الزجاجية في البيت للتفرج عليها فقط، وهي الحجة التي يتمسك بها مناصرو تحرر المرأة دائمًا في دفاعهم عن آرائهم.

يوظّف القاص رمز الخيط بطريقة بارعة؛ وخاصة في نهاية القصة؛ حيث يلف الخيط على جسد زوجته كما تلف دودة القز شرنقتها حول نفسها، للدلالة على السجن الحريري الذي يحاول الزوج أن يسجن زوجته الجميلة فيه.

وقد أخذ الصراع مساره من خلال المواجهة بين الاتجاه الحداثوي التي تمثله المرأة ورغبتها في التحرر من سيطرة زوجها، والزوج الذي يتمسك بعقلية تشبه عقلية الإخوان، على الرغم من أنه يعمل مهندسًا؛ أي أنه رجل مثقف، ولكنه يميل إلى مسايرة الأفكار المتشددة بمعنى ما لأنها تحقق له السيطرة الكاملة على زوجته... وبسبب فقدانه الثقة بنفسه فإنه يفقد الثقة بزوجته أيضًا، مما يؤدي إلى فجوة الشك الكبيرة بينهما.

والنهاية الرمزية للقصة تحسم الصراع بطريقة موحية لصالح الأفكار المتشددة للزوج، حيث ينجح في جعلها تلتزم بموعد الحادية عشرة ولا تتأخر بعد منتصف الليل.. كذلك تُظهر النهاية استسلام الزوجة لإرادة الزوج بسجنها داخل الشرنقة الحريرية.

ويشير الكاتب إلى فيلم (الخيط الرفيع) لـ"فاتن حمامة" ليثير مسألة العلاقة بين الحب والتملك، علمًا أن بطل الفيلم يتشابه في المهنة مع بطل القصة فهما مهندسان، وحبيبة الأول لها ماضٍ غير مشرف، وهذا ما يستدعي المقارنة مع بطلة هذه القصة وزوجها الذي يشك فيها... ويقول "إحسان عبد القدوس" في مقدمة قصة "الخيط الرفيع" المأخوذ عنها الفيلم المذكور: (من الصعب أن نتبين الخيط الرفيع الذي يفصل بين الحب وغريزة التملك، فإن الحب مقرون دائمًا بحب التملك.. فكل من يحب يتمنى أن يمتلك من يحب، وقد تتحقق أمنيته، فتكتمل له عناصر الحب، فإذا لم تتحقق يبقى الحب ناقصًا أحد عناصره، ولكنه يبقى.. فالتملك عنصر من عناصر

الحب.. لكن الحب ليس دائمًا عنصرًا من عناصر التملك، فإنك تستطيع أن تمتلك دون أن تحب.. كل ما هنالك أن غريزة التملك قد تشتد بك، وتعصف بنفسيتك حتى يخيل إليك أنك تحب! وهذا هو الخيط الرفيع !!).

إن الخيوط الحريرية في القصة تشير من طرف خفي إلى مسألة يريد الكاتب إيحائها بقوله (كأنها تمثال من حرير) فلماذا كانت حريرية ولم تكن خيوطًا عادية؟ والرمز هنا يشير إلى مسألة عمل الزوجة وتحررها أيضًا، فالسجن حريري بمعنى أن المرأة يمكن أن تعيش مدللة مترفة في بيت زوجها (سجن حريري) وتستغني عن حياة الكدح والتعب خارج البيت حيث يوفِّر لها الزوج كل متطلبات الحياة والعيش الرغيد... ولكن الواقع شيء آخر، حيث يعتمد الزوج على إيراد زوجته في المعيشة؛ وتلك مسألة مهمة في قضية تحرر المرأة؛ حيث ينشأ تحررها من تخلصها من السيطرة الاقتصادية للرجل، واستقلالها الاقتصادي هو أولى الخطوات نحو تحررها من ربقته.

ونحن إذ فهمنا موقف الزوجة المتحرر وموقف الزوج المتشدد، فيمكننا أن نفهم موقف الكاتب ووجهة نظره من هذا النزاع ومن مسألة تحرر المرأة بالذات، حيث يمكننا أن نستشف انتقادًا ضمنيًا للزوج على طريقته وأسلوبه في إدارة الصراع، كذلك بأن جعل منه موظفًا فاشلاً في عمله بما يوحي بانتصاره للزوجة ولقضيتها، على الرغم من قدرة الزوج في السيطرة على زوجته في النهاية.

قـراءة في نص (متاهة الثيران) لـ"شريف صالح"

يمكن تفسير النص ببساطة على أنه يتحدث عن شخصية استحواذية obsessive وهو رجل تستحوذ عليه فكرة أن زوجته تخونه مع شخص آخر... ولكن يمكن تفسير النص بمستوى سايكولوجي آخر.

في قصيدته (أغنية حب لألفريد بروفروك) يستخدم الشاعر "ت.. إس. إليوت" تقنية المنولوغ الدرامي لإيصال فكرته عن معاناة الإنسان المعاصر.. يخاطب بروفروك نفسه المنشطرة ويتحدث معها كشخص آخر مستقل بذاته... ويطلق **النُقاد على الشخص الآخر** أيضًا بـ(**المستمع الضمني**) ويشترط فيه أن يكون صامتًا.. ويصف المحللون النفسيون هذه الشخصية بأنها شخصية ازدواجية **أو** شيزوفرينية.

وفي نص (متاهة الثيران) يوجِّه الراوي (شخصية المتكلم **أو الشخص الأول**) كلامه **إلى شخص آخر**؛ ولم يكن مستمعًا **مثل** (**المستمع الضمني**) في قصيدة إليوت؛ **بل محاورًا** يمثّل الذات العاقلة في شخصية المتكلم، ويصطلح النفسانيون عليه بـ**(الأنا** Ego) وهو مركز الشعور والإدراك والتعقل، ويمكن القول **إ**نه الشخصية الشعورية التي يتمثل فيها فعل الإرادة.

تتحدث هاتان الشخصيتان عن شخص ثالث مفترض (هو الشخص الصامت في هذا **النص**) حيث يمثّل الذات غير العاقلة في شخصية المتكلم. ويصطلح علماء النفس (الهو Id) على هذا الجانب من الشخصية (وهو جانب لاشعوري لا يعترف بالأخلاق ولا القيم الا**جتماع**ية ولا المنطق ويمكن القول **إ**نه الصورة البدائية للشخصية).

يتركز الصراع هنا بين شخصية المتكلم والشخص الثالث (أي الشخصية الحيوانية) **التي لا تجد قبولاً** لدى شخصية المتكلم **باعتبار**ها **تمثل** سطوة الغريزة.. إن تجسيد هذه الشخصية وربطها بالثيران للدلالة على احتقار هذا السلوك الحيواني (ولا يخفى ما لهذا الاحتقار من مرجعيات دينية وتأسيسات تربوية) كما لا يستبعد هنا الإحالة الأسطورية (أسطورة المونيتور).. ونذكر في هذا المجال ما تفوه به هاملت ضد

عمه كلوديوس حيث شبَّهه بـ(ساتير satyre) المكون من نصفين الأعلى بشري والأسفل حيواني (بساقي معزى) للدلالة على شهوانيته.

أما الشخص الثاني فقد كان يبدو حياديًا، وعلى الرغم من أنه يمثّل الذات العقلانية في شخصية المتكلم إلا أنه كان يحاكمه بهدوء ويبرز سلبياته... كما أنه يمثّل المرجعية الاجتماعية والدينية والثقافية لشخصية المتكلم، ويصطلح النفسانيون على هذا الجانب من الشخصية بـ(الأنا العليا superego) وهو يمثّل سلطة الضمير.

وحسنًا فعل كاتب النص بأنه لم يجعل الصراع قائمًا بين الشخصين الثاني والثالث، بل جعله بين الأول والثالث كي يكون أكثر إقناعًا من الناحية الأدبية.. فالصراع قائم ضمنيا بين الشخصين الثاني والثالث، وساحة الصراع هو الشخص الأول الذي انشطرت شخصيته إلى شخصيتين متمثلتين في الشخصين الثاني والثالث نفسيهما.

إن موضوعة الصراع بين الروحي والجسدي تظل قائمة أبدًا باعتبارها نبعًا ينهل منه المبدعون ويجسدونها بأشكال مختلفة.. ولعل آخر ما قرأنا في هذا الصدد هو ما جاء في نص (متاهة الثيران)... وقد يثير العنوان إيحاءً ميثولوجيًا عن أسطورة المينوتور الأغريقية، ولكن هذا يحيلنا إلى التفسير الأول عن الشخصية الأستحواذية حيث يسيطر الشك على شخصية المتكلم.

تبقى مسألة تجنيس النص، حيث قال البعض إنه ينتمي إلى الدراما لا إلى السرد.. وكان يمكن تصنيفه إلى (مسرحية ذات فصل واحد) لانعدام السرد فيه... ولكن ذلك لا يغير من إبداعية النص؛ مسرحية كان أم قصة.

قـراءة في قصة (محمد) لـ"مصطفى مراد"

يمكن قراءة هذه القصة عبر مستويين: الواقعي والرمزي.. والثاني يتفرع إلى السياسي والديني... والمستوى الواقعي مفهوم مباشر يمكن الوصول إليه بسهولة، أما المستوى الرمزي فيمكن تأويله على أساس أن الطفل يمكن أن يرمز إلى فلسطين التي شبعت وعودًا ولكنها لم تتحقق.. ومفردة (الوعد) لها ظلال سياسية ودينية عديدة، منها أن فلسطين في الفكر التوراتي هي أرض الله الموعودة للشعب اليهودي، ثم جاء وعد بلفور ليضفي أبعاداً سياسية للوعد الديني، وليتحقق هذا الوعد على صعيد الواقع.

وقد جعل الكاتب اسم بطل قصته (محمد) ليكون رمزًا دينيًا لشعب أعزل حُرِم من أبسط حقوقه ليعيش مثل باقي شعوب الأرض بحرية وكرامة، وليقابل الرمز الديني في الفكر التوراتي. فالطفل قد حُرم من حق امتلاك دراجة هوائية؛ مثلما حرم الفلسطيني من حق امتلاك الأرض التي يعيش عليها، ولم يغنم إلا بالوعد الذي لا يتحقق في امتلاك الدراجة الهوائية أو امتلاك الأرض بالنسبة للفلسطيني.

ولا نستغرب تعمد القاص حصول الطفل على أقل مستوى من الدرجات في درس الدين بالذات؛ وكأنه يوحي لنا بالتقصير الناشئ في هذا الجانب، وأن جانبًا كبيرًا من المشكلة مرده إلى هذا التقصير.

تعتمد القصة على عنصر التشويق في تطوير فكرة الوعد، وفي علاقة الابن والأب التي انتهت بالعجز عن تنفيذ ذلك الوعد.. وهنا نشير إلى المقابلة بين الوعد اليهودي الذي تحقق، والوعد الفلسطيني الذي لم يتحقق بعد... وهذه الإشارة مردها أن الطفل يعاتب أباه دائمًا أن من حقه امتلاك الدراجة الهوائية مثل أقرانه الذين يتباهون بامتلاكها... والأب العاجز هنا ربما يرمز به إلى الوسط العربي أو الدولي الذي يتفرج على المأساة ولا يستطيع حيالها أن يتصرف بأي فعل لمعالجة المشكلة.

وقد وظَّف الكاتب اللهجة العامية الفلسطينية ليضفي السمة الواقعية للحدث في القصة، ولكنه أسرف في استخدامها، وكان بالإمكان تقنينها كي لا تطغى وتؤثر على فنية القصة.

تحاول بطلة القصة التخلص من (الإرث) العاطفي الذي يربطها بحبيبها، وذلك بأن تتجه إليه وتدعوه لاقتلاع (القلب) مكمن العاطفة ومسبب عبودية المرأة للرجل... وتمهد الكاتبة لفكرة الحتمية بالإشارة إلى الفيلم الأميركي، حيث يحاول بطل الفيلم عبثًا الهروب من مصيره، ولكن الطُرق كلها تؤدي به إلى المصير نفسه... والحتمية (العاطفية) التي تؤدي بالمرأة إلى الذهاب إلى الطبيب (قد يكون الطبيب هو الحبيب نفسه في القصة) لتخليصها من هذا الإرث فيها إشارة رمزية إلى توحد الداء والدواء أو الخصم والحكم في رمز (الطبيب-الرجل)...

إن العاطفة المشار إليها ربما تؤدي إلى استعباد المرأة من قبل الرجل تمامًا، مثلما تؤدي إلى استعباد الرجل من قبل المرأة.. ونورد مثلاً لذلك حيث يشبه الكاتب الإنكليزي شكسبير على لسان بطله (أورسينو) وهو حاكم جزيرة (الليريا) في مسرحية (الليلة الثانية عشرة The Twelfth Night) يشبه رغباته العاطفية بكلاب الصيد التي تسعى لافتراسه، خاصة وأن حبيبته تصده وترفض الزواج منه وهو الحاكم... فالعلاقة العاطفية بين الرجل والمرأة ينبغي أن تدار بتوازن دقيق، وأي خلل في هذه العلاقة يؤدي إلى نشوء طرف قوي وطرف ضعيف قد تستغل لصالح الطرف الأقوى... ومفهوم تحرر المرأة في هذه القصة يفترض أن الطرف الأقوى هو الرجل، وتسعى المرأة إلى التحرر منه والانعتاق من سيطرته التي يفرضها بقوته العاطفية؛ إذا استبعدنا العناصر الاقتصادية والسياسية والدينية... وقد درجت المرأة على العزف على هذا الوتر منذ بداية حركة تحرير المرأة على يد كاتباتها ورموزها مثل مارغريت فولر Margaret Fuller التي أشار إليها الكاتب الأمريكي ناثانيل هوثورن في روايته الشهيرة (الحرف القرمزي The Scarlet Letter) حيث تسعى بطلة الرواية (هيستر براين) إلى التخلص من (الإرث) الديني والتاريخي والسياسي الذي يمثله الرجل وتتحدى المجتمع بارتكابها الخطيئة، ورغم ذلك فهي تحاول عبثًا الاتحاد بحبيبها الذي اختارته والهروب معه لتكوين أسرة تخالف فيها أعراف المجتمع وتقاليده... وفكرة (الإرث Inheritance) في الرواية تقترب كثيرًا

من الفكرة نفسها في قصة (حرية).. ففي الرواية تسعى البطلة إلى التخلص من الإرث البيوريتاني المتطرف والمتشدد في مفاهيمه باتجاه تحقيق مجتمع ديني مثالي لا يتفهم النوازع البشرية على حقيقتها.. وتمتد هذه الفكرة لتصل إلى التحرر من فكرة الخطيئة الأولى وآثارها.. كما أنها توحي بالعلاقة بين أمريكا وأوروبا باعتبار أن الأولى تشكل الامتداد التاريخي للثانية، وبالتالي لا يمكن للأولى التخلص من إرثها الأوروبي.

واختلاف هذه القصة عن الرواية في أن البطلة تسعى إلى التخلص من العبودية التي تمثلها العاطفة في توجهها نحو الحبيب قائلة: (حررني منك)، بينما تسعى بطلة الرواية إلى الاتحاد مع الحبيب الذي يموت بين ذراعيها نتيجة الألم الناشيء عن ارتكابه للخطيئة معها.

وعلى الرغم من الاختلاف بين القصة والرواية من حيث سياقهما التاريخي والديني والسياسي، إلا أن المضامين الإنسانية تتشابه إلى حد كبير.. فبطلة القصة أيضًا تحاول التخلص من معتقداتها الدينية وأعرافها الاجتماعية وكل إرث القبيلة وتعليمات المؤسسات التربوية التي نشأت عليها بالذهاب إلى مصيرها المحتوم وتحقيق اتحادها مع الحبيب المنشود الذي يمثّل القوة المسيطرة أيضًا.

والصراع هنا يتمثل بين القيم المتوارثة ونداء العقل، وبين نداء العاطفة والرغبات الطبيعية والتي تدعو المرأة إلى السعي حثيثًا لإشباعها بواسطة اتحادها مع الحبيب المستعبِد (بكسر الباء) الذي تسعى إلى التحرر منه أيضًا... وتثير هذه المواجهة إشكالية الصراع بين القديم والجديد، أو التراث والمعاصرة، أو المواجهة بين الحداثة واللاحداثة.

وقد يتسرب إلى ذهن القارئ أن النص هنا يمكن أن يفهم على أنه تأكيد على استحالة تحرر المرأة من سيطرة الرجل بوجود العاطفة أو الغريزة بينهما، ولكن هذه الفكرة تؤدي بنا إلى مفهوم عبثي يغيِّر من طبيعة الرجل والمرأة باتجاه يختلف تمامًا عما هو متعارف عليه منذ الأزل.

إن المذهب الطبيعي Naturalism الذي ألهم الكثير من الكُتاب الغربيين في كتابة أعمالهم الأدبية يحول الإنسان إلى كتلة من الغرائز يتحرك الإنسان وفقها دون

اعتبار لما يمثله العقل والقوى الروحية من أدوات يمكنها أن تخفف من غلواء العاطفة والنزوات وتعقلنها باتجاه يعلي من الصفة الإنسانية التي يتفوق فيها الإنسان على غيره من الكائنات الحية.

ونرجع إلى الناحية الفنية في القصة، ونشير إلى أن الكاتبة قد مزجت بين المباشرة والرمزية في تناولها هذا الموضوع الحيوي، ولو أنها اقتصرت على الجانب الرمزي ولم تستخدم تقنية الالتفات في نهاية القصة،التي أغرقت القصة بالمباشرة، لاكتسبت القصة بُعدًا فنيًا مضافًا إلى عمق الفكرة المنتشرة في أجواء القصة.

قـراءة في الـمشهد القصصي والروائي لـ(مدينة تكريت)

لا يمتد المشهد القصصي والروائي في مدينة تكريت عميقًا في الزمن؛ على خلاف المشهد الشعري؛ لحداثة هذا الفن في المدينة، كما شأنه في الساحة العراقية.. وقد أسهمتْ البيئة الثقافية في المدينة في تحجيم اتساع هذا الفن لانحيازها إلى الأنماط الثقافية الأخرى المتجذرة في تاريخ هذه المدينة العريقة، ولكن ذلك لم يمنع من ظهور الفن القصصي والروائي على استحياء، فجاء غير مكتمل بأدواته الفنية، إلى أن بلغ ذروته على يد فرج ياسين وراجي التكريتي.

وقد أسهمت الباحثة "سناء سلمان الهيازعي" بجهد كبير في دراسة الحركة القصصية والروائية في المدينة وتتبعها منذ نشأتها الأولى في أطروحتها الموسومة (الفن الروائي والقصصي في مدينة تكريت - دراسة تاريخية وموضوعية فنية)سنة ٢٠٠٤ المقدمة إلى كلية التربية للبنات جامعة تكريت... وقد أضفنا إليها مجموعة من القاصين من المدن التابعة لمدينة تكريت من الذين أسهموا بشكل فاعل في المشهد القصصي للمدينة أيضًا، أو الذين أغفلت الباحثة ذكرهم لأسباب منهجية أو موضوعية فنية.

وتشير الباحثة إلى رائد القصة الأول (توفيق عمر) (١) في مجموعته القصصية (دموع) الصادرة سنة ١٩٤٤، وهي أقدم مجموعة قصصية معروفة في المدينة. تتميز هذه المجموعة ببساطة الأسلوب ومحدودية الفكرة وسهولة التناول، وتعزو الباحثة ذلك إلى طبيعة الوسط الاجتماعي المحيط بالأديب كونه محدود الثقافة وبسيط المستوى.. وتستعرض المجموعة الواقع الاجتماعي من خلال قصص (غصبوها) و(مذكرات بائسة) و(الضحايا الثلاث) و(الشهامة) حيث أنها (لا تعدو أن تكون تقارير فنية عن الحالة الاجتماعية).

وتعد الباحثة سناء سلمان رواية (سلمى التغلبية) أو (الفتح الإسلامي لمدينة تكريت) أول رواية صدرت في تكريت سنة ١٩٤٩ لكاتبها شعبان رجب الشهاب (٢) حيث يقول عنها الباحثان د. بهجة كامل و د. فائز طه عمر بأنها (من الروايات الرائدة والقليلة في فن الرواية التاريخية في العراق) وتصفها الباحثة بأنها تتميز (بلغة

وأسلوب متطور بالرغم من قدمها، ولعل ذلك راجع إلى مستوى ثقافة الأديب العالية التي تظهر من خلال توغله في التاريخ الذي وظفه بشكل متواز مع الخيال في روايته).

وفي مرحلة الستينات نشط العديد من القاصين والروائيين في نشر نتاجاتهم، مثل القاص صالح عمر الشريف[٣] الذي نشر أول قصة له بعنوان (تحت يقظة الفجر) سنة ١٩٦٣، وهي قصة تعكس الواقع الاجتماعي البائس آنذاك. ويؤخذ على القاص تكرار موضوعاته الاجتماعية، إلا انه يمتاز بلغة أدبية عالية.

ومن كُتاب الستينات القاص والروائي ناجي عباس التكريتي[٤] حيث نشر أول رواية له (أبو زيد القهرماني)سنة ١٩٨٠. وكان قد كتبها سنة ١٩٦٢.. تتميز هذه الرواية بأسلوبها الرمزي والفلسفي. وتميل بعض رواياته لأدب السيرة الذاتية مثل (نورا) و(يوم جديد). وفي رواية (مزمار نوار) (يرسم لنا صورة لقرية فاضلة وفق تصور فلسفي). وقد أصدر روايتين أخريين بعد ذلك هما (سلمى) و(الجدار) كما نشر العديد من القصص القصيرة منها (قصص من كمبرج) وهي قصص كتبها عن تجربته في مدينة كمبرج. كذلك أصدر مجموعة قصصية أخرى بعنوان (الأشباح).

ونشرت القاصة لمياء كمال الالوسي[٥] أول إصداراتها القصصية في نهاية السبعينات (الإبحار إلى الداخل) ١٩٧٩، ثم في الثمانينات (السقوط) ١٩٨٢ و(الطريق) ١٩٨٣ و(على حافة الزمن) ١٩٨٤. كما نشرت مجموعة مشتركة مع القاص جمل نوري بعنوان (الجدران) ١٩٨٦... تتميز قصصها بالطابع الرمزي وتميل إلى عدم ذكر أسماء شخصياتها حيث (أرادت أن تجعلها شخصيات عمومية لتكون أكثر دلالة على فحوى القصة). إضافة إلى أنها تميل إلى تصوير الجانب النفسي لأبطالها.

أما القاص الأكثر حرفية والأكثر اتقانًا للفن القصصي فهو القاص فرج ياسين الذي أصدر ثلاث مجموعات قصصية هي (حوار آخر) ١٩٨١ حيث توزعت الموضوعات الاجتماعية على قصص المجموعة.. وتوزعت موضوعات الحرب على قصص مجموعة (عربة بطيئة) ١٩٨٦.. فيما عاد إلى الهم الاجتماعي في قصص (واجهات براقة) ١٩٩٥... اهتم بالجانب الأسطوري في دراساته عن القصة العراقية في الماجستير والدكتوراه.

وكان للباحث والكاتب والمترجم سليم طه التكريتي[٦] مساهمات قليلة في القصة في مرحلة الثمانينات، ومن قصصه (حكاية قبلة) ١٩٨٧، و(سامية الغجرية) ١٩٨٨.

وللقاص جمال نوري [٧] إسهامات نوعية في المسيرة القصصية في مدينة تكريت. وقد برع القاص بفن القصة القصيرة جدًا بشكل خاص، حيث تعتمد قصصه على التكثيف الشديد والتقاط ومضات معبرة من الواقع الاجتماعي.. أصدر ثلاث مجاميع قصصية: (الجدران) ١٩٨٥ مع القاصة لمياء الالوسي، و(ظلال نائية) ١٩٩٥، و(البئر) ٢٠٠٠، و(أفق آخر) ٢٠٠٢.. ويسود المجموعة القصصية الأخيرة نمط القصة القصيرة جدًا.

وأسهم القاص فيصل عبد الوهاب [٨] بمجموعتيه القصصيتين (الدفء) ١٩٩٩، و(نحو القمة) ٢٠٠٢. وقد اهتمت قصصه بشكل خاص بموضوعات الحرب وآثارها الاجتماعية.

أما القاصة رشا فاضل موسى [٩] فقد أصدرت مجموعتها القصصية البكر بعنوان (أحلام كالفراشات) ٢٠٠١، ولاقت ترحيبًا طيبًا من النُقاد.. تتميز قصصها بخاصية النقد الاجتماعي والسياسي وجلد الواقع.

والقاصة مروة سامي [١٠] نشرت العديد من قصصها القصيرة في الصحف والمجلات العراقية مثل: (حجر مغمس بالدم) ٢٠٠٠، (المحطة الأخيرة) و(الدرس الأول) و(العدوى) ٢٠٠١... وتتميز قصصها بالعاطفة الوطنية والقومية إضافة إلى اهتمامها الخاص باللغة وتركيزها على تطوير أدواتها السردية.

ونشر القاص هاني رحيم[١١] العديد من القصص القصيرة، ومنها: (المسافر) و(هو وهي)، وقد شارك في بداية الثمانينات في تأسيس منتدى للأدباء الشباب في تكريت.

أما القاصة كلشان البياتي [١٢] فقد أصدرت مجموعتها القصصية الأولى (الحصان الطائر)، ولها مجموعة تحت الطبع بعنوان (عشبة الخلود)... وتهتم قصصها بالتوظيف الأسطوري والديني إضافة إلى الهمِّ السياسي الذي يشغلها كثيرًا.

وهناك العديد من القاصين الشباب الآخرين الذين لم يتسع المجال لذكر أعمالهم، مثل: القاص سعد جبر وأسامة محمد صادق وحميد صالح علاوي وغيرهم.

---

١. توفيق عمر: (١٩١٤-١٩٤٣) ولد في مدينة تكريت، عمل موظفًا في دائرة الجنسية العامة في بغداد.

٢. شعبان رجب: (١٩٢٢-٢٠٠٢): ولد في تكريت. درس الابتدائية فيها ثم تابع دراسته في بغداد إلى أن تخرج من دار المعلمين الابتدائية وعمل بالتدريس بعدها في المملكة العربية السعودية.

٣. صالح عمر الشريف: ولد في تكريت عام ١٩٤٤. درس في تكريت وبغداد وتخرج من قسم اللغة الإنكليزية-كلية الآداب/جامعة بغداد سنة ١٩٦٧ وعمل معلما ومشرفا تربويًا.

٤. ناجي عباس التكريتي: ولد في تكريت سنة ١٩٢٦. درس في تكريت وبغداد حيث تخرج من قسم الفلسفة-كلية الآداب/جامعة بغداد ثم حصل على الماجستير والدكتوراه.

٥. لمياء كمال الالوسي: ولدت في تكريت سنة ١٩٥٤. درست فيها الابتدائية والثانوية وعملت في مديرية التربية.

٦. سليم طه التكريتي: ولد في تكريت ودرس فيها ثم أكمل دراسته الثانوية والقانونية في بغداد. عمل كاتبا وصحفيا ومترجما. ألف وترجم ما يقرب من (٦٠) كتابا.

٧. جمال نوري: ولد في مدينة تكريت سنة ١٩٥٧. تخرج من قسم اللغة الإنكليزية-كلية الآداب/جامعة بغداد وعمل في التدريس الثانوي بعد تخرجه. نشر العديد من المقالات الصحفية والنقدية وترجم العديد من القصص والمقالات في الصحف والمجلات العراقية.

٨. فيصل عبد الوهاب: ولد في مدينة الدور ١٩٥٥. حصل على الماجستير في الأدب الإنكليزي من جامعة تكريت سنة ٢٠٠٣. كتب في المقالة والشعر والقصة والنقد والترجمة. أصدر مجموعته الشعرية الأولى (وهج القصائد) ٢٠٠١ وأصدر مجموعتين قصصيتين هما (الدفء) ١٩٩٩ و (نحو القمة) ٢٠٠٢. كما أصدر مجموعة من مقالاته ودراساته في كتاب تحت عنوان (في الأفق القريب) ٢٠٠٢. حصل على جائزة القدس الأدبية لسنة ٢٠٠٠ الصادرة عن الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب.

٩. رشا فاضل موسى: ولدت في تكريت. وحصلت على البكالوريوس باللغة الإنكليزية من كلية التربية للبنات/جامعة تكريت. كتبت الشعر والقصة والمقالة ونشرت العديد منها في الصحف والمواقع الإلكترونية.

١٠. مروة سامي: ولدت في تكريت وحصلت على الماجستير بالأدب الإنكليزي سنة ٢٠٠٧.

١١. هاني رحيم: ولد في بغداد سنة ١٩٤٣. عمل في فرع شركة التأمين الوطنية في تكريت.

١٢. كلشان البياتي: ولدت في تكريت. تخرجت من قسم اللغة الإنكليزية في كلية التربية/جامعة تكريت. وعملت صحفية ومراسلة لجريدة (الحياة) البيروتية..



المؤلف في سطور

- ولد فيصل عبد الوهاب حيدر في محافظة صلاح الدين ـ الدور، سنة ١٩٥٥
- حصل على دبلوم فني في التحليلات المرضية من المعهد الطبي الفني في بغداد سنة ١٩٧٤
- حصل على بكالوريوس في اللغة الإنكليزية من كلية التربية ـ جامعة تكريت ١٩٩٧
- حصل على الماجستير في الأدب الإكليزي عن الشاعر الأمريكي إدوين آرلنغتن روبنسن من جامعة تكريت سنة ٢٠٠٣
- حصل على بكالوريوس قانون من كلية القانون ـ جامعة بغداد ٢٠٠٦
- عمل في وزارتي الصحة والتعليم العالي العراقيتين
- يعمل تدريسيًا في جامعة تكريت ـ كلية التربية للبنات ـ قسم اللغة الإنكليزية
- يدرس الآن في جامعة أبريسويث البريطانية وفي السنة الأخيرة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب الإنكليزي عن التصوف والتأثير العربي الإسلامي في أعمال الشاعر وليم بتلر ييتس
- حصل على عدد من الجوائز العلمية والأدبية أهمها: جائزة القدس لسنة ٢٠٠٠ الصادرة عن الاتحاد العام للكُتّاب العرب عن مجموع أعماله الأدبية.. وجائزة مركز النور في البحوث سنة ٢٠١١

- المؤلفات :

ـ وهج القصائد : ديوان شعري مطبوع يضم أشعاره وترجمات شعرية لعدد من القصائد الانكليزية. ٢٠٠٢
ـ الدفء : مجموعة قصصية. ١٩٩٩
ـ نحو القمة : مجموعة قصصية. ٢٠٠١
ـ في الأفق القريب : مقالات في النقد الأدبي ومقالات عامة، ٢٠٠٢
ـ بلورات من الحكمة : مقالات في النقد الأدبي ومقالات عامة.
شمس للنشر والإعلام، القاهرة ٢٠١٤م

- البريد الإلكتروني: feisalff@yahoo.com



(+2) 02 27270004 / (+2) 01288890065

www.shams-group.net